



Universidad de Chile  
Facultad de Artes  
Escuela de Postgrado

# **Intermareal**

Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Artes Mediales

María Fernanda Fábrega Rubio

Profesor guía: Javier Jaimovich

Santiago de Chile  
2023

## Resumen

**Intermareal** es una investigación sobre las relaciones, los flujos y energías gatilladas por acciones repetidas y continuas en un entorno de playa. Desde una perspectiva autoetnográfica, realizo observaciones, acciones, registros y anotaciones en una bitácora para desarrollar, a través de una investigación por medios artísticos, un cuerpo de obra y un método de interpretación sobre las relaciones mediales, la vibración, las materialidades y los cuerpos.

# Índice

Introducción	4
Experiencia	6
>>> ir a la playa	7
=== estar en la playa	8
I	9
II	10
III	11
IV	12
V	13
VI	14
VII	15
<<< ir de la playa	16
Reflexiones	17
operaciones	17
acciones continuas	21
focalización: modulaciones	26
ensamblaje	27
vibraciones   vitalidades materiales	29
Conclusiones	32
Anexo: registro y edición	34
Anexo: montaje	41
Anexo: filiaciones e inscripciones	45
Anexo: trabajos anteriores	52
Bibliografía	59

# 1.

## Introducción

Este texto da a conocer una experiencia desde la cual se desarrolla un cuerpo de obra realizado entre febrero 2022 y enero 2023, principalmente en la costa del litoral central de Chile.

Esta investigación es sobre las relaciones, los intermedios, los flujos y energías gatilladas por acciones continuas en un entorno de playa. Es un estudio que si bien se desprende del entorno geográfico, el cuerpo y la materialidad, se centra en las interrelaciones donde ocurren las semejanzas y diferencias de todos esos cuerpos. ¿Qué tipo de relaciones corporales, materiales, y mediales surgen en este tipo de acciones? ¿De qué manera la exploración a través de ellas puede configurar procesos que infieran en la modulación del entorno? Para abordar las preguntas propongo una metodología que, basada en la práctica, permita el estudio de las relaciones a partir de la autoetnografía, la observación del entorno, la exploración material y la creación de un campo semántico propio.

Como inicio de este recorrido, propongo un primer capítulo centrado en la experiencia de ir, estar e irse de la playa, tres estados desde mi perspectiva. Desde una escritura ligada a la práctica y experimentación subjetiva, escribo sobre “ir a la playa” en forma de expectativa y sobre “ir de la playa” en forma de frustraciones; “estar en la playa”, en cambio, es un archivo de acciones realizadas en ese entorno. En esta parte sistematizo la forma de presentarlas, traduciendo sensaciones y sentidos personales sobre las acciones que extiendo y llevo a cabo desde una narración, en ocasiones, poética. Aquí busco ser lo más precisa posible, centrándome en el transcurso de ellas, y no en su formalización plástica. Es la acción lo que guía mis decisiones y vuelven a influir en el desarrollo de las prácticas elegidas.

En este capítulo señalo el encuentro entre cuerpos que conforman el territorio y uso guiones entre sus sustantivos para señalar la complejidad de la relación que emerge entre ellos. Me refiero a relaciones difíciles de delimitar, como por ejemplo, cuerpo-arena o cuerpo-mar; y en las que lo preponderante es la conjunción entre los cuerpos, la que podríamos pensar como ensamblaje. Estos conectores establecen una relación verbal: hollar, horadar, empujar, rastrillar, mellar, hendir.

En el segundo capítulo, me refiero a métodos y procesos de trabajo, haciendo hincapié en las formas de accionar y el trabajo de bitácora, la que acompaña el proceso de selección de las acciones, y formas de registro. Abordo también el marco referencial y aproximaciones teóricas.

En el tercer capítulo, planteo mis conclusiones acerca del trabajo desarrollado bajo cuestiones referidas al lugar, el cuerpo, la política y lo medial, en el contexto del Magíster en Artes Mediales.

En los cuatro anexos abordo el registro y la edición, el montaje de la obra, las filiaciones y los antecedentes de trabajos anteriores. Esta decisión responde a mi necesidad de centrar los primeros tres capítulos en el trabajo de campo y las formas de experimentar el entorno, el desarrollo de acciones y su ejecución extendida, y no en lo que antecede o sucede a éste. Siendo igualmente relevante tanto mis antecedentes de práctica artística, como la edición y posterior montaje y exhibición de la obra, su reordenamiento en el texto permite abordar primero la investigación artística desde un punto de vista no necesariamente lineal o causal.

Mis trabajos anteriores han perseguido el estudio de materiales desde la relación corporal (táctil, sonora) que establezco con ellos por medio de acciones. Para hacerlo, busco desplazar lo más posible su carga semiótica y sus interpretaciones históricas, de manera que estas sean una perspectiva más en su comprensión. Esta es prácticamente una imposibilidad con la que me interesa insistir; quizás en un intento de subversión del sentido y de los cuerpos, de sus escalas y determinaciones, de la forma en la que nos relacionamos con ellos.

## **2. Experiencia**

## >>> ir a la playa

dirigirse a la playa despierta sensaciones referidas a experiencias pasadas, asociadas a contextos que pueden estar inscritos más en un imaginario que en la realidad, además del contacto de los elementos (agua, arena, viento, etc.).

desde lejos, el sonido aparece en un primer plano, y luego se entremezcla con imágenes brumosas y proyecciones al tacto. Mar y arena se enredan en un diálogo de descarga y arrastre, asemejando su cadencia y ritmo; ciclos de 10 segundos que se repiten; *attack, sustain, release...* hasta la siguiente descarga, suave, siempre suave. El sonido, un tanto efervescente, denota la ausencia de rocas y viento, la presencia de arena fina y la amplitud del espacio; es el desierto en su versión húmeda, el sonido de la ausencia.

al acercarme doy cuenta de que la descripción anterior dista de las playas que ahora frecuento, cuya fisonomía y presencia de objetos irrumpen el paso del sonido, rebotando en farellones, dunas y rocas. Ahora el ruido blanco se ve apañado por los accidentes del paisaje y las rugosidades propias del litoral central. Los ciclos del mar-arena son más frecuentes y rompen con estrépito. Imagino a su vez que la arena-cuerpo se relaciona con un sonido suave, fino y liviano. Su tránsito mutuo es fluido y sin aglomeraciones; intercambian desde su otredad un espacio común: vibración, temperatura, presión; un ensamble que es propio y único de ellos. La temperatura de la arena-cuerpo determina, a mi parecer, la forma de escuchar.

de camino a la playa, casi al llegar, sufro de expectativas. Estas se traducen en cosquilleos hormigueantes que parten de la ingle hasta la boca del estómago; a veces se irradian en la parte trasera de las piernas y la base del cráneo.

a medida que me acerco aumenta la sensación de humedad en el aire, al igual que el olor a mar y algas. Veo cómo se modifica el horizonte, el que se ha ido aproximando en tanto que no hay casi pendiente. Hacia los extremos hay una amplitud visual dada por la extensión de la playa y la bruma que cubre los cerros y dunas. Se contrapone a la sensación espacial de encajonamiento que provoca el sonido fuerte y reverberante de la playa.

**=== estar en la playa**

pongo ojos en el agua, los pies en la arena, me embetuno de filtro solar con olor a coco. Respiro hondonadas de agua-sal, y me dispongo.



# I

**Acción:** arrastrar pie de forma continua entre arena seca y arena-agua

**Lugar:** Puertecillo, Navidad, Región de O'Higgins



## **descripción:**

*la acción se sitúa en la orilla, en la franja intermedia entre arena seca y arena-agua. Inicio el movimiento del pie derecho con un paso, mientras el pie izquierdo queda fijo. Luego, arrastro este último lentamente, sin levantarlo, hasta juntarlo con el derecho. Repito el movimiento de forma continua a lo largo de la playa.*

## **sensaciones:**

siento la arena gruesa y mis pies friccionar sostenidamente. En arena seca tengo una sensación rasposa, exfoliante, un tanto irritante y placentera; en arena-agua una sensación oleosa y movediza, y mis pies hienden profundamente. Me muevo con dificultad, sobre todo en arena-agua-pulgademar, donde mis dedos se entremezclan con una sensación cosquilleante y nerviosa que me hace apurar la acción para salir de esta interacción. Mi arrastre mecánico se confunde con las vibraciones cíclicas de la marea, con las que entra a veces en consonancia, a veces en disonancia, y en cuyas transiciones emergen vibraciones que antes no había notado en las relaciones mar-arena, mar-viento-cuerpo, pie-arena.

## **senso:**

la extensión de la orilla, la densidad de las arenas y su granulometría, el roce, la estereometría, la temperatura, la tensión superficial y la turgencia, la evapotranspiración, la frecuencia, la resonancia.

## II

**Acción:** empujar arena desde una duna hacia el mar

**Lugar:** Ritoque, Quintero, Región de Valparaíso



### **descripción:**

*la acción comienza tras una duna ubicada frente a la playa. Me pongo de rodillas y con los brazos apoyados empujo la arena con mis manos, desde el pecho hacia el frente, extendiendo mi cuerpo. Repito el movimiento hasta llegar al mar.*

### **sensaciones:**

empujar arena duna arriba me da una sensación de desborde. La arena se cuele por mis costados, cae encima de mi cara y mi cuello. Mis rodillas se hunden y es necesario usar mis codos para impulsarme. Siento el peso de la arena-duna sobre mí, hasta llegar a la cima. Luego, la fuerza se invierte y a medida que bajo empujando y hundiéndome, soy arrastrada por esta y su inercia. La arena-duna impulsa el movimiento de mi cuerpo; la inercia de empuje y arrastre es compartida. Caigo con la arena-duna hasta llegar a la arena-playa. Esta la percibo fina, comprimida, densa y su horizontalidad pesa, recayendo en mí nuevamente el rol de actante. A medida que avanzo hacia la orilla, la fricción se vuelve más intensa y la cantidad de arena que soy capaz de mover se hace menor. La piel de mis rodillas comienza a irritarse.

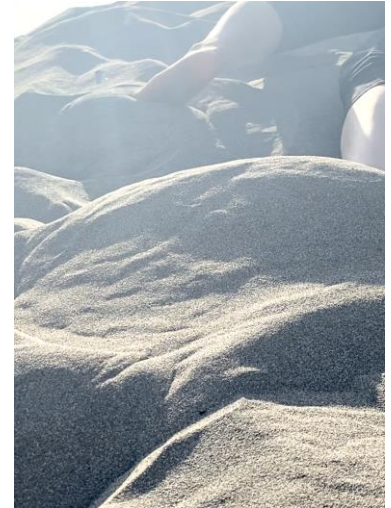
### **senso:**

la gravedad, el peso, la inercia, la densidad de las arenas y su granulometría, el roce, la estereometría, la temperatura, la refractancia y la difracción, la luminancia, la volumetría, la tensión superficial, la frecuencia, la humedad, la clinometría, la pendiente.

### III

**Acción:** bajar y subir dunas rodando

**Lugar:** Ritoque, Quintero, Región de Valparaíso



**descripción:**

*la acción se sitúa en un cordón dunar frente a la playa. Me recuesto en la arena mirando hacia el cielo, con los pies juntos y las manos en mi pecho. Giro mi cuerpo y ruedo duna abajo y luego duna arriba. Repito el movimiento hasta la última duna.*

**sensaciones:**

al rodar horizontalmente siento la arena-duna sólida. La rotación es de espalda- a costado- a pecho- a costado; cada vez que estoy de costado gano fuerza y control en el movimiento, pero al salir de esa posición, mi cuerpo se agolpa de espalda o de pecho con torpeza. Si la pendiente está a mi favor, aumenta la intensidad y el ritmo de los golpes. Prácticamente no noto la arena. Me desorienta el movimiento y el rápido cambio entre cielo y arena, y no tengo control en la dirección del giro. Se acaba la inercia al subir: la arena-duna se ablanda, mi cuerpo pesa y se hunde, y tiendo a rotar en el lugar, socavando debajo mío. Mi cuerpo se desarticula y debo buscar varios apoyos para dejar de hundirme y subir, tensionando los músculos de mi abdomen, apoyando un codo, una rodilla o el hombro. El sol apabullante aplasta y exagera mi necesidad de cuerpo-sombra y la arena-sol es como un reflector que compite en intensidad con el viento-cuerpo. Este es un alivio insonoro, al menos al oído descubierto; lo distingo en pliegues como el cuello o el dobléz de una rodilla-agua.

**senso:**

la densidad de las arenas y su granulometría, el roce, la estereometría, la temperatura, la tensión superficial y la turgencia, la frecuencia, la gravedad, el peso, la inercia, la velocidad, la refractancia y la difracción, la luminancia, la volumetría, la humedad, la clinometría, la pendiente, la orientación.

## IV

**Acción:** caminar golpeando arena suelta

**Lugar:** Ritoque, Quintero, Región de Valparaíso



### **descripción:**

*la acción se sitúa en la orilla, en la franja de arena seca y dura sobre la cual hay una capa de arena seca suelta. Camino arrastrando hacia adelante los pies, dando golpecitos a la arena suelta con la punta de estos, intentando proyectarlas lejos, estrellando la arena. Alterno los pies y repito el movimiento hasta cruzar la playa.*

### **sensaciones:**

percibo la arena seca-suelta acolchada sobre la arena seca-dura. Al patearla hay una pequeña fricción, pero esta es blanda, fina y polvorienta. La capa de arena seca-dura se va rompiendo, dando lugar a una arena menos seca y más gruesa. Esta acumulación de arena removida es blanda también, algo esponjosa. El golpeteo semiseco de mis pies tiene un ritmo suave; me permite concentrarme rápidamente y avanzar sin darme cuenta. Si me acerco más a la arena-agua el efecto se pierde y la fricción sube; si me alejo hacia la arena-seca la fricción baja, pero me hundo.

### **senso:**

la extensión, la densidad de las arenas y su granulometría, el roce, la estereometría, la temperatura, la tensión superficial, la frecuencia, la distancia, la intensidad, aceleración.

V

**Acción:** gotear arena-agua

**Lugar:** playa sin nombre, Ruta 1, Región de Tarapacá



**descripción:**

*la acción se sitúa en la orilla, en la franja de arena-agua. Tomo arena-agua con una de mis manos; la empuño verticalmente y presiono la arena-agua hasta que gotee fluidamente por debajo; con movimientos circulares voy formando picos de arena-agua a mi alrededor. Repito el movimiento hasta lograr los picos más altos.*

**sensaciones:**

al rasguñar la arena-agua escucho un sonido agudo que se condice con lo rasposo del tacto, y se contradice con lo suave a la vista del reflejo del agua. Al tomarla noto una liquidez profusa, la que intento regular sopesando un par de veces la arena-agua en mi mano, escurriendo el exceso de agua. Al presionar, la arena-agua gotea vertical y fluidamente; se acumula en capas en la caída y se seca rápidamente, manteniendo la forma del impacto. El sonido de la caída del goteo se pierde con el sonido envolvente del mar y de la resaca en la orilla que suena crispadamente. Siento como estrujo el agua de la arena-agua, volviéndola cada vez más seca, en un goteo intermitente. Manejando la presión, puedo extraer más agua, manteniendo el hilo de caída. Percibo el tiempo ambivalente: la acción es rápida y continua, pero la caída de arena-agua pareciera tener saltos temporales estroboscópicos.

**senso:**

la humedad, el peso, la gravedad, la densidad de las arenas y su granulometría, el roce, la estereometría, la temperatura, la altura, la tensión superficial y la turgencia, la evapotranspiración, la frecuencia, la presión.

## VI

**Acción:** girar en círculos apoyada en un pie

**Lugar:** Santo Domingo, San Antonio, Región de Valparaíso



### **descripción:**

*la acción se sitúa en la orilla, en una parte lisa de la franja intermedia entre arena-agua y arena seca. De pie, cargo el peso de mi cuerpo en mi pierna izquierda y extendiendo la derecha hacia el frente, apoyando levemente la punta del pie. Me impulso con mis brazos para girar en eje, muevo la pierna hacia el costado derecho sin levantar, hollando un círculo. Repito el movimiento hasta el cansancio.*

### **sensaciones:**

deslizo fácilmente la punta de mi pie derecho en arena plana, lisa y algo húmeda, hasta lo que pueda girar con el primer impulso; vuelvo a impulsarme hasta completar el radio de giro. La sensación de hendir y completar es placentera, y es acompañada del sonido agudo y seco de la fricción. Con la reiteración circular, mi pie fijo se ve estrechado y entorpecido en el giro. Para no perder equilibrio, distribuyo el peso del cuerpo en el otro pie, usando la planta completa. Remuevo más arena, y advierto su proyección centrífuga. Escucho más fricción, mayor reverberación. Me es difícil realizar un movimiento continuo; mis piernas se tensionan y pesan, al igual que mi cadera, abdomen, espalda y brazos. El ritmo de mi respiración aumenta, y el sonido del entorno se vuelve menos intenso. A medida que giro y la arena se aplanan, vuelvo a recuperar el equilibrio.

### **senso:**

el roce, la estereometría, la densidad de las arenas y su granulometría, la temperatura, la tensión superficial, la frecuencia, la resonancia, el peso, la aceleración, el equilibrio.

## VII

**Acción:** caminar en el borde de una duna

**Lugar:** Topocalma, Litueche, Región del Libertador General Bernardo O'Higgins



### **descripción:**

*la acción se sitúa en la cima de una duna, justo en el borde antes de descender. De pie, cargo el peso de mi cuerpo en una de mis piernas, y doy un paso con la otra en el borde de la duna; cambio de piernas alternadamente, manteniendo el equilibrio. Repito el movimiento hasta que se acabe la duna.*

### **sensaciones:**

la punta de mis dedos tocan suavemente la arena seca, lisa y dura. Advierto cómo la arena comienza a desplazarse y abrirse cuando voy hundiendo mi pie, lentamente. Entre más lento el movimiento, más poroso, móvil e inestable percibo el terreno, y más esfuerzo de control debo ejercer en los músculos de las piernas: mi cuerpo se siente pesado y me cuesta crear impulso para apoyarme en el otro pie. Imagino ridículamente que mi cuerpo se hunde por completo en la arena. Apuro el movimiento, buscando crear continuidad y fluidez. Apoyo el otro pie, hollando la arena-duna que se ubica en el borde, desplazándome un tanto vertical. Busco la sensación de resistencia que otorga la inflexión de la caída. Cambio de pie. La arena se desplaza de manera continua hacia abajo, y luego como resaca hacia arriba; entonces tengo una noción de desencadenamiento.

### **senso:**

el equilibrio, la densidad de las arenas y su granulometría, el roce, la estereometría, la temperatura, la tensión superficial y la turgencia, la frecuencia, la resonancia, resistencia estructural.

## <<< ir de la playa

ir de la playa hacia cualquier lugar es, a la vez, dejar atrás y llevarse consigo.

dejo atrás el sonido envolvente y rítmico del mar;

la posibilidad de estar inmersa en arena:

arena-aguasal, arena-viento, arena-duna, arena-mar;

de accionar extendidamente y pisar,

hollar, hendir, cavar, frotar, friccionar, arrastrar, empujar, horadar, surcar, pisotear, comprimir, rodar, chapotear, patear, girar, gotear, nadar, hundir;

dejar de poner mi cuerpo horizontal en superficies

orgánicas,  
matéricas,  
porosas.

llevo conmigo sensaciones en el cuerpo relativas a los sentidos y también mi imaginario. El pelo que me llevo es pelo-arena-aguasal-sol. Mi cuerpo está abrasado, exfoliado, seco. Está también erotizado, estimulado en sus porosidades en constante vibración: friccionado, acogido, acariciado. Expuesto al sol y envuelto en sudor, al agua, a la brisa-mar, a aceites bloqueadores. Huele a aceitedecoco-aguamar-arena-sudorfrío. Mi piel sabe a aguasal-sudor, mi garganta está irritada a mar.

se instala la frustración de la experiencia transitoria de un cuerpo vibrante, o lo que los padres llamaban "desazón": opresión en el vientre, como manifestación de aquello que deja de ser.

a medida que me alejo de la playa percibo un desvanecimiento del entorno, el que ocurre más rápido que su surgimiento. Tanto el horizonte como la amplitud visual de la playa cambian radicalmente al darle la espalda. Dejo la orilla tan solo unos metros y el sonido del mar pierde nitidez, volviéndose ruidoso y abombado. *Slow fade out*; comienzo a oír cada vez más el sonido de mis pasos y de otros elementos del entorno: gaviotas, personas. Ya en el límite de la playa, el sonido reverberante desaparece a los minutos de partir, al igual que la brisa. La humedad y el olor del cuerpo son, sin embargo, una persistencia semejante a la retiniana.



### 3. Reflexiones

#### operaciones

*En la playa, el cuerpo y las relaciones con otros cuerpos (objetos, materiales, etc.) son poco divisibles: el cuerpo está en la arena y la arena en el cuerpo.<sup>1</sup>*

La playa en Chile tiene dimensiones contradictorias: bordes costeros inaccesibles; playas como la de Zapallar con los patrones tomando Aperol en los bares mientras las nanas cuidan a los niños en la playa; campamentos provisionales en el norte; cadáveres aparecidos-desaparecidos en las playas de Pisagua y Los Molles; las playas mecanizadas de Coronel y Talcahuano con cerros de peces envenados; zonas de sacrificio socioambiental de Ventana-Puchuncaví y Mejillones; derrames sistemáticos de petróleo y desalinizadoras en Antofagasta.

Pese a ello, abordo aquí una dimensión elemental, material y corporal.

La playa es un entorno en el que los sentidos se potencian: mirar, escuchar, tocar, oler, saborear. De estas acciones, el tacto es quizás una de las más preponderantes: la playa tiene una dimensión plástica<sup>2</sup> que propicia un acercamiento táctil con todo el cuerpo. Si bien las formas de relacionarnos con la playa son diversas, tiende a ser un espacio-material más bien desjerarquizado, o cuando menos hay una apertura y posibilidad de juego/ocio tanto en niños y adultos, la que se otorga no solo gracias a su naturaleza material sino también a otras experiencias culturales: es un lugar donde nos sacamos la ropa, nos bañamos, tomamos sol.

En ella, se llevan a cabo acciones no utilitarias y reiterativas como construir un castillo, cavar una zanja, enterrarse en la arena, hacer la rueda. Todas siguen algo así como una instrucción propuesta por quienes participan del juego o la experiencia basada muchas veces en voluntades personales, pero otras tantas en las características geográficas del lugar: las cualidades de la arena, la extensión de la playa, sus cúmulos, etc. Aún así, ninguna tiene un fin más que el accionar. Mientras tanto, en su ejecución se construyen relaciones corporales, materiales, táctiles, sonoras.

---

<sup>1</sup> Extraído de anotaciones de bitácora desarrollada en el marco de la investigación (febrero 2022 – enero 2023).

<sup>2</sup> En el sentido “que forma o da forma”. En: <https://dle.rae.es/pl%C3%A1stico>

Se crean “enacciones” o acciones corporizadas<sup>3</sup>. Se originan vitalidades, ensamblajes, se modula el entorno. De esto trata este ejercicio.

En las interacciones, el cuerpo-humano se transforma a cuerpo que censa, se vuelve un cuerpo-sensor. Los sentidos miden vibraciones e intensidades: equilibrio, propiocepción; sentido háptico; los sentidos miden todo a su alrededor. En el marco del Magíster de Artes Mediales concibo el cuerpo como una máquina viviente que entra en una relación medial con el exterior, incorporando y digiriendo mecánicamente datos sensibles.

---

<sup>3</sup> Según Varela, Thompson y Rosch (1997) la enacción o “acción corporizada” sitúa a la percepción en el centro del proceso cognitivo, considerando en su enfoque dos principios: “(1) que la percepción es acción guiada perceptivamente; (2) que las estructuras cognitivas emergen de los modelos sensorio-motores recurrentes que permiten que la acción sea guiada perceptivamente” (p.203). Estos principios no solo reconocen la interdependencia entre mente y cuerpo, si no que hacen indivisible también al sujeto y al objeto de la acción corporizada.

## SENSO

la extensión de la orilla	= largo
la densidad de las arenas y su granulometría	= densidad = densímetro / picnómetro = densitometría = distribución de partículas de un árido
el coeficiente de roce,	= coeficiente de rozamiento o fricción: oposición al deslizamiento entre dos superficies según la intensidad de apoyo mutuo.
la estereometría	= geometría; medida de los sólidos
la temperatura,	= termometría (ciencia)
la tensión superficial superficie líquida	= mide el nivel de resistencia de una
y la turgencia,	= elasticidad de la piel; capacidad de retorno.
la evapotranspiración,	= pérdida del suelo en vapor de agua
la frecuencia,	= número de veces por unidad de tiempo
la resonancia,	= sist. oscilante (frecuencia de conducción es igual a frecuencia natural; la amplitud
la gravedad y el peso, masa	= el peso de la fuerza que ejerce la gravedad sobre una masa
la inercia,	= capacidad de un cuerpo para evitar el cambio (estado de reposo o movimiento);
la reflectancia y la difracción, cant. de luz reflejada en una superficie / direcciones	= reflexión y refracción
la luminancia,	
la volumetría,	= medición de volúmenes
la tensión superficial, superficie	= cantidad de energía necesaria para aumentar su
la frecuencia, unidad de tiempo	= número de veces que se repite un fenómeno por
la humedad,	= cantidad de vapor de agua que hay en el aire
la clinometría,	= estudio de los ángulos de una superficie
la pendiente, la velocidad, respecto del tiempo	= inclinación de un elemento respecto de la horizontal = cambio de posición de un objeto con
la orientación	= giro (giroscopio), en eje (X,Y,Z)
la intensidad = cantidad de partículas o energía que pasa a través de una superficie en un intervalo de tiempo (flujo de energía)	= grado de fuerza o de energía con que se realiza una acción o se manifiesta un fenómeno
la aceleración	= variación de velocidad por unidad de tiempo
la altura,	= distancia vertical de un cuerpo a una superficie
la presión,	= forma en la que se distribuye una fuerza sobre una superficie
el equilibrio,	= estado de inmovilidad de un cuerpo sometido a dos o más fuerzas de la misma intensidad que actúan en sentido opuesto, por lo que se contrarrestan o anulan.
resistencia estructural	= afectación en un objeto cuando se interviene con fuerzas opuestas y en ejes separados.

¿Qué tipo de relaciones corporales, materiales, táctiles, sonoras surgen en este tipo de acciones?  
¿Qué tipo de relaciones mediales se generan y que rol tienen las vibraciones, el cuerpo y la piel?  
¿De qué manera la exploración a través de acciones puede configurar procesos que influyan en la modulación del entorno?

Para ello, propongo una metodología que, basada en la práctica, permita el estudio de las relaciones a partir de cuatro ejes:

1. observación del entorno (consideración autoetnográfica);
2. exploración material bajo nociones de manipulación y percepción activa (atención-sensar);
3. creación de un principio de indiferenciación (puente/relaciones entre materiales, cuerpo y entorno);
4. definición de un campo semántico propio (verbos, ensamblajes, etc).

Esta metodología responde a una operación que identifico como central para llevar a cabo una investigación práctica sobre las acciones. La operación que realicé fue tomar algunas de las acciones más comúnmente ejecutadas en la playa y estirarlas: extenderlas temporalmente, repetirlas una y otra vez siguiendo un patrón geográfico del lugar o alguna instrucción relativa a la mecánica misma de la acción; por ejemplo, girar en un mismo punto.

Para llevar a cabo esta operación diseñé el siguiente método:

1. Estudio de acciones de playa, anotando y dibujando en formato de esquema aquellas que mi experiencia me dicta como comunes.
2. Observación del entorno y la morfología de la playa, y testeo del lugar a través del tacto para determinar tipos de arena, el agua, etc.
3. Realización de un primer acercamiento físico / íntimo a playas que tengan distintas morfologías (dunas, inclinaciones en sus orillas, de gran extensión y/o anchura). Pruebo acciones sencillas como arrastrar los pies de un límite a otro y por distintas superficies, o cavar en la orilla para testear las características de la arena, filtración de agua, etc.
4. Anotaciones en bitácora, diseño de acciones y sus extensiones en el lugar, además de algunas formas de registro de imagen y sonido.
5. Diseño de posibilidades de registro: *storyboard*.
6. Organización de la acción y su ejecución técnica: considero algunas condiciones como hora del día, luz, viento, etc., además de cámaras y micrófonos (siempre dos personas).
7. Revisión y selección de material acorde, volviendo a registrar si es necesario.
8. Anotaciones: reflexión final de la acción y su registro.
9. Proyección de posibilidades futuras / nuevas acciones a partir de la ya realizada.
10. Estudio de espacios posibles: playas con accidentes geográficos diversos.

## acciones continuas

En esta playa, las acciones que rescato, además de no utilitarias, son concretas: cavar un hoyo, empujar arena, arrastrar un pie, girar en un pie, gotear arena-agua, rodar duna abajo/arriba. Se basan en el juego y la inmersión del cuerpo (ver Fig. 1).

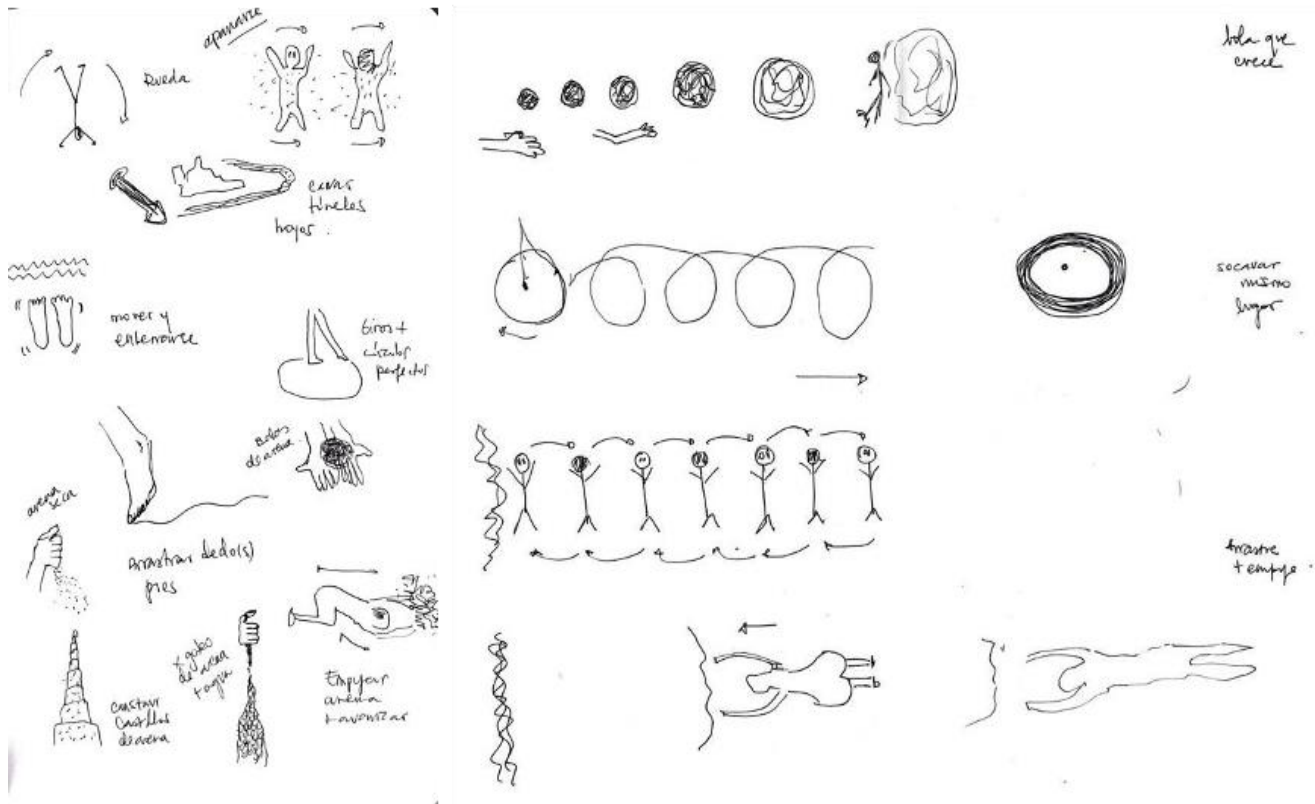


Figura 1. Compilado de acciones. Extraído de anotaciones de bitácora desarrollada en el marco de la investigación (febrero 2022 – enero 2023).

El criterio de selección de las acciones depende de las características morfológicas de la playa y sus accidentes geográficos: a veces son playas extensas, y por tanto las acciones que propongo usan esa condición como pie inicial, accionando de un extremo a otro; otras veces hay formaciones producidas por el viento, como las dunas, en cuyo caso busco la acción que se ajuste a su forma y que pueda extender. O bien, a veces se determinan por la temperatura o la cualidad de la arena.

La acción I está localizada en Puertecillo, una playa de difícil acceso, de gran extensión y angosta. Tiene vientos y un oleaje continuo, y tiene superficies de arena diversas, de mayor o menor granulosis, por el encajonamiento de ésta en sus extremos. En ella arrastro el pie desde el inicio hasta el final de la playa, pasando por distintas texturas. En las acciones II, III y IV me situé en distintas zonas de la playa de Ritoque: en un cordón dunar de mediana altura, donde ruedo de

arriba-abajo-arriba; en una duna que funciona como una gran pared frente al mar, por la que bajo empujando un cúmulo de arena hacia el mar; y en una zona más ancha donde la arena empujada por el viento queda depositada en una capa fina acolchonada, la que pateo con pulsiones cortas, estrellándola. La acción VII, la desarrollo en Topocalma, una playa con cordones dunares intrincados de alturas pronunciadas. Uso esta característica para caminar por sus bordes lentamente, intentando mantener la continuidad y el equilibrio. En un sector de la playa de Santo Domingo, hay cúmulos de dunas con docas, las que por acción del viento se han ido puliendo y separando en cúmulos cilíndricos. De allí la selección de girar en un pie de forma circular. Por último, la acción V se sitúa en la Región de Tarapacá. En ella se puede pasar horas quieta sin una variación en la sensación de la temperatura: el sol es constante, hay poco viento, y el mar es más cálido. Por tanto, las acciones pueden implicar menos movimiento e intensidad. La arena es fina y el agua se drena con menor facilidad, por lo que el ejercicio de goteo adquiere mayor maleabilidad.

Para extender o reiterar las acciones creo instrucciones que respondan al qué, cómo y hasta cuándo. Por ejemplo:

*empujar arena*

*empujar arena con mis brazos, extendiendo mi cuerpo completamente*

*empujar arena con mis brazos, extendiendo mi cuerpo completamente, hasta llegar al mar.*

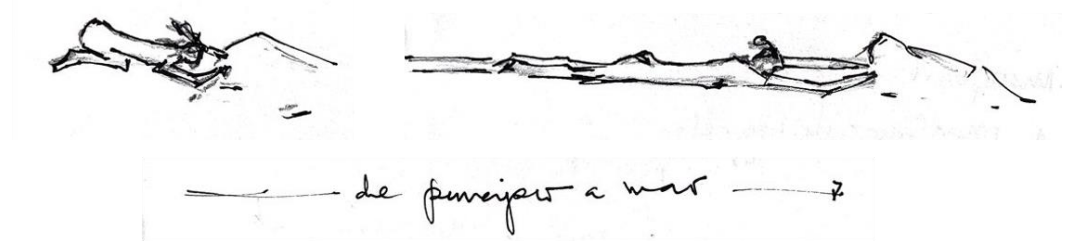


Figura 2. Ilustración de instrucción. Extraído de anotaciones de bitácora desarrollada en el marco de la investigación (febrero 2022 – enero 2023).

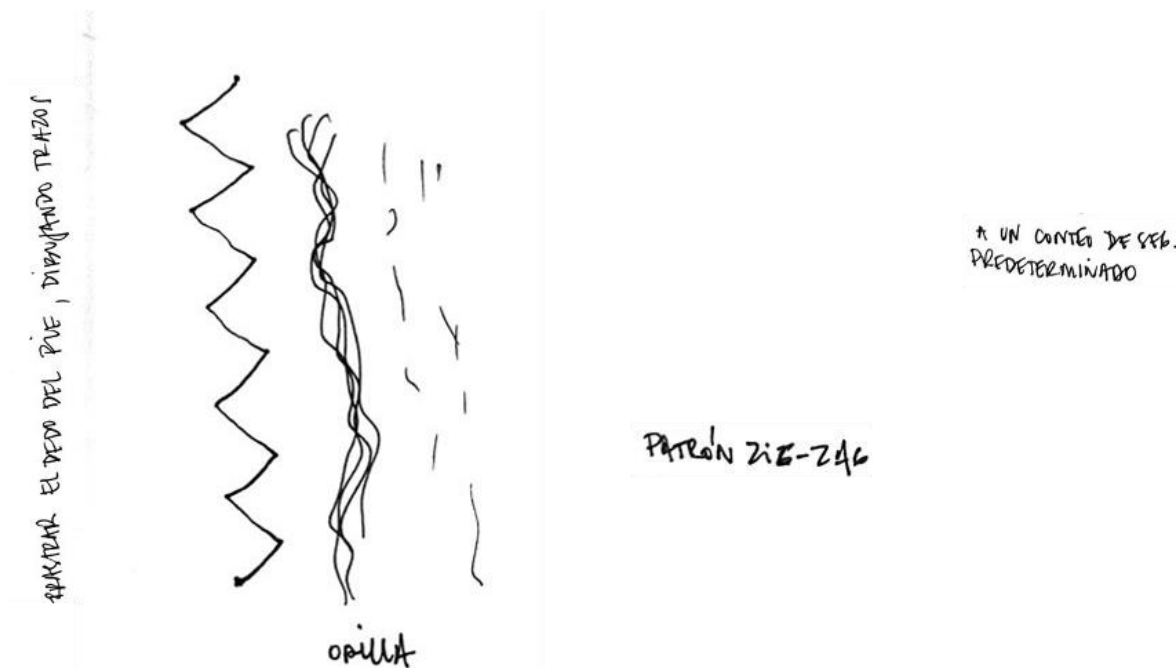


Figura 3. Ilustración de acción relativa a la resaca del mar. Extraído de anotaciones de bitácora desarrollada en el marco de la investigación (febrero 2022 – enero 2023).

Este diagrama (Fig. 3) es el diseño de una acción que propuse inicialmente en la playa de Navidad, en la VI Región. Se caracteriza por ser una playa extensa y ancha, de menor acceso que otras playas del litoral, es fría y, por tanto, no es frecuentada en invierno, lo que posibilita extender también las acciones sin interrupción. Hay fuertes vientos y oleaje, haciendo que la orilla sea de pendiente pronunciada. En esta acción, arrastré el pie en forma oscilante “dibujando trazos”, cambiando de dirección bajo “un conteo de segundos predeterminados”, en un “patrón zig-zag”.

La determinación de la acción guarda relación con la morfología de la playa o como en este ejemplo, a la pendiente de su orilla y su extensión, pero una vez seleccionada se vuelve una estrategia fija, una instrucción que utilizo para limitar al máximo las decisiones al momento de realizar las acciones, y de esa manera, atender al registro y sensor.

En este sentido, el trazo del diagrama indica dirección de movimiento y acción: el pie se arrastra y no se levanta, ergo dibuja trazos. Esto es algo fundamental, pues centra la operación en el verbo.

Horadar no puede comprenderse desde el hoyo que resulta. La acción *ocurre*; las dimensiones y relaciones sonoras, táctiles y/o visuales aparecen en la constante fricción matérica de arena-piel, en el momento mismo de su desarrollo. La acción, las relaciones, las fricciones y vibraciones tienen un sentido de impermanencia, entonces precisa un cambio de lenguaje, en verbo:

#### horadar<sup>4</sup>

De *horado*.

1. **tr.** Agujerear algo atravesándolo de parte a parte.

#### hollar<sup>5</sup>

Del lat. *fullare*.

1. **tr.** Pisar o comprimir algo con los pies dejándolo hundido (pisotear, comprimir repetidamente con los pies).

#### hender<sup>6</sup>, hendir

Del lat. *findere*.<sup>7</sup>

1. **tr.** Separar, escindir, rasgar.

#### surcar<sup>8</sup>

De *sulcar*.

1. **tr.** Hacer surcos en la tierra al ararla.  
2. **tr.** Hacer en algo rayas parecidas a los surcos que se hacen en la tierra.  
3. **tr.** Ir o caminar por un fluido rompiéndolo o cortándolo. *Surca la nave el mar, y el ave, el viento.*

#### hundir<sup>9</sup>

Del lat. *fundere*.

1. **tr.** Sumir, meter en lo hondo. **U. t. c. prnl.**  
2. **tr.** Introducir un cuerpo en el interior de otro cuerpo o materia, hasta que quede totalmente dentro.

En *Verb list*<sup>10</sup> (1967) Richard Serra crea una serie de verbos de acciones relativas a su obra como una forma de relacionar el proceso con el material, con quien ejecuta la acción y el lugar. Con ello, realiza un gesto significativo: traslada la mirada de su obra hacia las operaciones involucradas en su desarrollo, mientras que desvincula parcialmente los resultados materiales de su condición de testigo. Es el verbo la mecánica, y no el material modificado. La construcción de un campo

---

<sup>4</sup> <https://dle.rae.es/horadar>

<sup>5</sup> <http://etimologias.dechile.net/?hollar>

<sup>6</sup> <http://etimologias.dechile.net/?hender>

<sup>7</sup> "De la raíz del verbo *findere* latino se forman otros vocablos que conservamos como bífido (hendido en dos), fisura, fisión o fisilidad (capacidad de las rocas para dividirse por distintos tipos de fracturas). También la palabra belfo (de labio inferior caído o separado) contiene esta raíz indoeuropea \*bheid- (rajar, separar).

Esta raíz dio lugar a la forma germánica \*bait (bote, lo que hiende las olas), de donde proceden nuestros vocablos bote y batel".

<sup>8</sup> <https://dle.rae.es/surcar>

<sup>9</sup> <https://dle.rae.es/surcar>

<sup>10</sup> Ver referencias: <https://www.moma.org/collection/works/152793>



semántico propio se vuelve relevante como un gesto de reivindicación de los actos primarios. Para mí, es un gesto similar, en tanto que cada acción es una forma de medir.

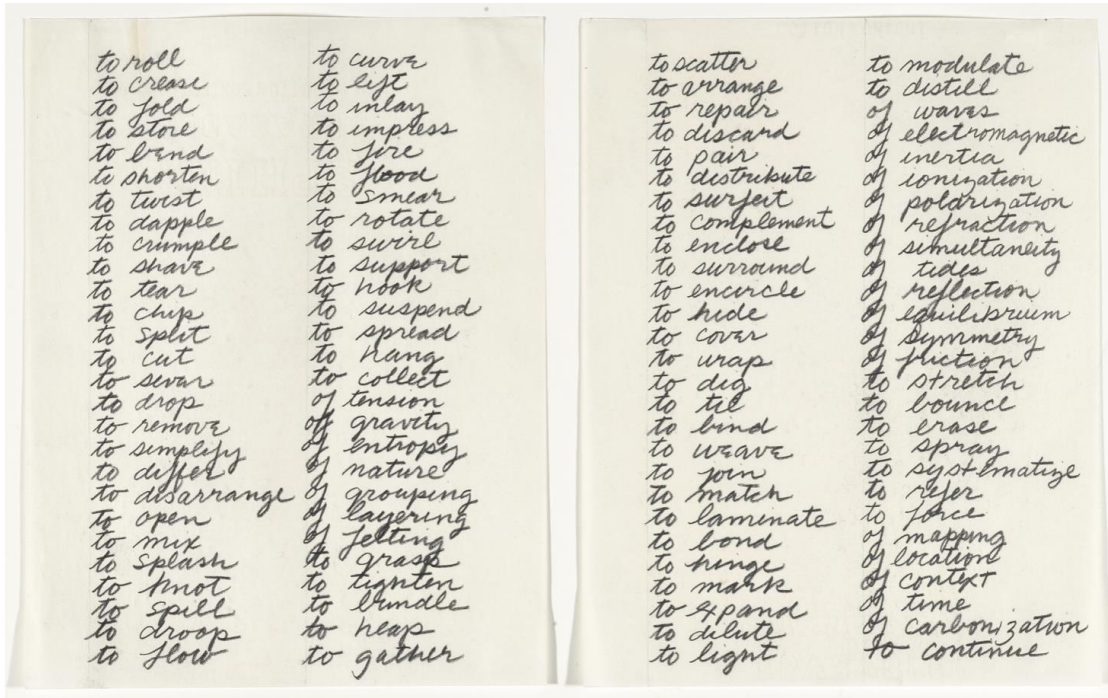
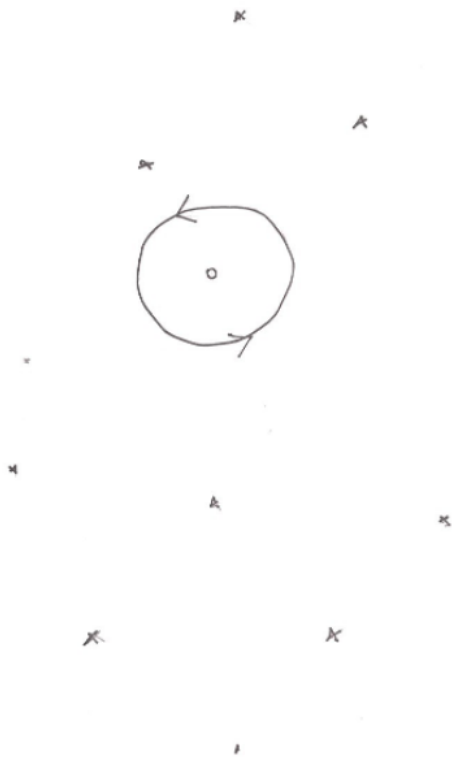


Figura 4. Richard Serra - Verb list (1967).

Cuando extiendo una de las acciones, hago un acto de continuidad por repetición. Cual sea la instrucción que pueda conformar al integrar factores de modo y tiempo, es la repetición de la acción (verbo), la que posibilitará el ajuste o calibración de mi percepción (atención-sensor); la identificación y el sostenimiento –o no- de las relaciones entre los cuerpos que se involucran a propósito de la acción, y con ello, la conformación de distintos cuerpos.

## focalización: modulaciones



### Esquema de modulación

- ⊙ Acción continua e insistente  
tacto → vibración  
cuerpo situado como un ancla
- Focalización de la atención en vibraciones de la acción relaciones concretas  
sonido <↓> tacto  
↓  
vibración
- \* pequeños estímulos que surgen del entorno tras extensión (tiempo)  
Estímulos (Sonidos) que dimensionan el espacio en relación al Foco Principal (principalmente tacto)
- Modulación: posibilidad de modificar o acentuar percepción.

Figura 5. Estructura de focalización basada en mi experiencia. Extraído de anotaciones de bitácora desarrollada en el marco de la investigación (febrero 2022 - enero 2023).

Durante la ejecución y extensión de las acciones que realicé, noté la reiteración de algunos hitos, los que veo como etapas de focalización de mi atención-sensor:

- ⊙ Hay una acción continua e insistente que se vincula a través del tacto; se genera una fricción y vibración incipiente. Mi cuerpo se sitúa como un ancla.
- Al continuar, hay una focalización de la atención en vibraciones que develan una relación material concreta. Por ejemplo, el pie que fricciona en círculos.
- \* Tras una extensión sostenida, surgen estímulos del entorno que dimensionan el espacio en relación al foco principal. Senso, mido y dimensiono fenómenos.

- = La continuidad da la posibilidad de sostener un esquema de modulaciones, en donde surgen relaciones de ensamblaje entre los cuerpos; la que da cuenta de una emergencia de un nuevo cuerpo. Es un intento fútil, pues se termina la acción y desaparece el ensamblaje.

Lo que me interesa de esto es la idea de la focalización de la atención por medio de la reiteración o la continuidad de una acción en un tiempo mayor del habitual. El tiempo es determinante.

*Tomarse el tiempo* para insistir, estirar, continuar y *repetir* las acciones hasta que pierdan su sentido inicial, y desde allí, *focalizar* la atención: en el cuerpo, en las fricciones, en las relaciones de este con el entorno (relaciones de equilibrio, musculares, etc.), en lo que el cuerpo es capaz de *sensar*. Yo lo entiendo como un acto de *escucha corporizada*, es decir, una escucha activa a través del tacto, que es posible gracias al tiempo y la repetición.

Con la repetición el cuerpo-sensor se calibra y recopila datos que precisa la medición. Cada repetición es un ajuste que inscribe un grado distinto de modulación, y por tanto, deja de ser redundante; por el contrario, es una mecánica que posibilita la enacción. Lo que el cuerpo mide es, principalmente, intensidad.

En este acto se generan relaciones diversas; algunas más estables y otras más susceptibles o intermitentes, pero todas refieren a un intersticio: un intermedio entre cuerpos que se construye por diferencia y vinculación. Es un espacio de flujos, pero también de asociaciones, de ensamblajes.

## **ensamblaje**

La figura del ensamblaje me sirve para visualizar lo que en la repetición se conforma y sostiene mientras dura la acción: una asociación de “materiales vibrantes”, una sumatoria de cuerpos.

*extraigo de la orilla —de la suma de agua y arena— una pulga de mar, y la limpio con agua. Luego la pongo sobre mi piel seca. eso es una sensación. un cuerpo sobre el mío.*

*o*

*piso con mi pie la arena-agua y siento arena-agua-pulga de mar-pie. lo que siento es una mezcla, no solo de la arena-agua-pulga de mar, sino también de mi pie hendido en interacción. una sumatoria de cuerpos.<sup>11</sup>*

---

<sup>11</sup> Extraído de anotaciones de bitácora desarrollada en el marco de la investigación (febrero 2022 – enero 2023).

Jane Bennett diría que los ensamblajes son “agrupamientos *ad hoc* de elementos diversos, de toda clase de materiales vibrantes. Son confederaciones vivas, palpitantes, que tienen la capacidad de funcionar a pesar de la persistente presencia de energías que socavan desde dentro”<sup>12</sup>. Estos no serían estructuras fijas, sino agrupamientos contingentes, es decir, los elementos que lo conforman responden a uno o más acontecimientos que los hacen confluír, pero sin perder su propia condición de actante.

En estos actos reiterativos, la focalización de la atención-sensor permite no solo darse cuenta de la creación de ensamblajes que se están produciendo, sino también y como última etapa, modular. La modulación del entorno es la modificación de los elementos y los flujos por medio de la focalización: elegir hacia dónde se dirige o en relación a qué vibración o acción corporal. Por ejemplo, la vibración de la resaca del mar en asociación al golpeteo seco de pie-arena, puede verse modificada cuando ralentizo o acelero la acción; o cuando subo o bajo la intensidad de la fricción (ver fig. 6).

Prueba Acción + rastreo de Pie  
/ Apreciaciones

- acción es reiterativa y, por ende, logra continuidad, pero sonido es último, no continuo

- Hacer la acción x más de 1 hora implica distintos estados de escucha, atención, esfuerzos. formas de acciones:

- Anastro rápido (continuo) <sup>ritmo</sup>
- Anastro lento (en equilibrio)
- Anastro agotado, CI zancada + larga del pie derecho

todo esto modifica el sonido, la vibración y el tiempo. la lentitud permite poner atención a la fricción y ambos cuerpos (arena + yo):

Figura 6. Apreciaciones de acción I. Extraído de anotaciones de bitácora desarrollada en el marco de la investigación (febrero 2022 – enero 2023).

<sup>12</sup> BENETT, Jane. Materia vibrante. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2022. p.74.

## vibraciones | vitalidades materiales

*"There is nothing else but sound, all that exists is vibration."*

Hilan Bensusan – *Being up for grabs*

La arena está compuesta de partículas de roca, conchas de moluscos, algas, minerales, esqueletos de animales, etc. Su granularidad se constituye o forma a partir de constantes micro-vibraciones que modifican esos cuerpos hasta una unidad irreconocible, como una forma análoga de síntesis granular.<sup>13</sup> Hilan Bensusan busca crear una ontología orientada al ritmo, y toma como inspiración las ritmitas,<sup>14</sup> que evidencian visualmente la afectación rítmica a la que se ven expuestas. El autor confiere al ritmo una condición de intensidad por repetición, y por tanto la capacidad de afectar por la fuerza de la resonancia.<sup>15</sup>

Concibo el mundo como un sistema de afectaciones,<sup>16</sup> como una sostenida relación vibratoria. Un flujo de energías reconducidas, absorbidas o bloqueadas que hollan en las pieles, las interfaces de los cuerpos. Un pie que pisa impulsa una energía, recibe resistencia de un cuerpo afectado y emana de ese encuentro una vibración. Veo una relación indivisible de este sistema afectivo y sensible, de la piel que se pliega en sí misma y resuena en ella también. Si ese gesto es sostenido, la sonoridad no será un efecto pasajero, sino una vibración extendida que modifica los cuerpos cercanos y el espacio donde están dispuestos afectando la forma en que se constituyen e interfieren en el mundo.

Bensusan toma de ejemplo al compositor Zbigniew Karkowski para hablar de la *interferencia*<sup>17</sup> como un fenómeno vibratorio de contagio por proximidad. Al igual que un virus, la proximidad de los cuerpos permite que la vibración se expanda, interfiera y afecte las relaciones iniciales.

Este campo vibratorio es un terreno colectivo. Para pensar en un sistema de interferencia debemos pensar en un sistema de actantes que vibran entre sí. Sostener una acción es sostener

---

<sup>13</sup> Ref: [Síntesis granular - Wikipedia, la enciclopedia libre](#)

<sup>14</sup> Las ritmitas son un tipo de rocas sedimentaria.

<sup>15</sup> "Similarly, the surrounding rhythms have an impact on the internal rhythm of a body. Rhythms impact other things by the force of resonation. A rhythm from the streets resonates in my body, makes my feet move, changes my breathing, alters my digestion. Rhythms interfere in the timing of things. They affect time – and this is why DeLanda appropriately understands them as intensive time". En Hilan Bensusan (2019). (p. 167)

<sup>16</sup> La afectación entendida como el grado de resistencia o capacidad que tiene un cuerpo (humanos y no-humanos) para alterar el curso de energía.

<sup>17</sup> "Karkowski sospecha que todo resuena con lo que le rodea. Habla de que el sonido lo compone todo a través de la frecuencia y la vibración: nada puede ser indiferente a lo que resuena a su alrededor. Karkowski insinúa la idea de que nuestra experiencia auditiva es reveladora de cómo las cosas interfieren entre sí. Concibe la interferencia como un contagio por proximidad". En Bensusan, Hilan. *Being up for grabs*, p. 163 - 164.

vibraciones entre los cuerpos involucrados, y en ese vínculo hay una relación de interferencia mutua de apertura y adaptación. Deleuze indica que la capacidad de afectar es correspondiente e inseparable de su capacidad de ser afectado (ver fig. 7). Por tanto, la posibilidad que tiene de activar, es también correspondiente e inseparable de su posibilidad de padecer.<sup>18</sup>

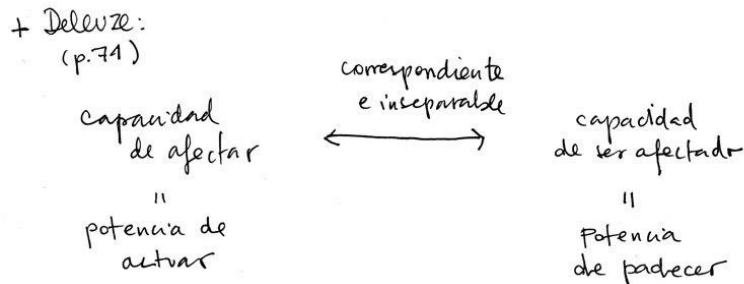


Figura 7. Esquema sintético sobre agenciamiento y afectividad de Deleuze. Extraído de anotaciones de bitácora desarrollada en el marco de la investigación (febrero 2022 – enero 2023).

Jane Bennett propone en otro pasaje el concepto de “vitalidad material”, el que enmarcado en una política ecológica, busca connotar o reconocer en los cuerpos no-humanos su capacidad de interrumpir, alterar e incidir en el curso de los acontecimientos: “un actante es una fuente de acción que puede ser o bien humana o bien no-humana: es aquello que posee eficacia, que es capaz de *hacer* cosas, que tiene la suficiente coherencia como para **introducir una diferencia**, producir efectos, alterar el curso de los acontecimientos”.<sup>19</sup>

La vitalidad a la que refiere Bennett es la “capacidad de las cosas —comestibles, mercancías, tormentas, metales— no solo para obstaculizar o bloquear la voluntad y los designios de los humanos, sino también para **actuar como cuasi agentes o fuerzas con sus propias trayectorias, inclinaciones o tendencias**”.<sup>20</sup> Aquí el concepto de tendencia me parece clave. Aquello que *tiende* tiene intencionalidad, no en el sentido humano de una idea o preconcepción a la acción, sino más bien en el sentido corpóreo: la arena tiende a un comportamiento que responde a su misma naturaleza, tiene una inercia que está acorde al estado en el que se encuentra. Por ejemplo, la arena en una duna tiende a deslizarse.

<sup>18</sup> DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-Textos editorial, 1994, p.261. En *Tratado de nomadología*.

<sup>19</sup> BENETT, Jane. Materia vibrante. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2022. p.11. (ver más definiciones interesantes en p.44-45).

<sup>20</sup> BENETT, Jane. Materia vibrante. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2022. p.10. Más adelante y en ref. a Deleuze y Guattari en su texto *Tratado de nomadología*, agrega que ellos “experimentan con la idea de un ‘vitalismo material’ según el cual la vitalidad es immanente a la materia-energía” (p.13).

Bennett recoge el concepto *conatus* de Spinoza, quien lo define como “un impulso activo o tendencia a persistir”<sup>21</sup>. Para él hay formas diversas de los cuerpos conativos —cuerpos que tienen impulso—. Los simples o protocuerpos, tienen una tendencia básica a persistir. Los complejos, que vendrían a ser mosaicos —o ensamblajes— de protocuerpos, tienden al mantenimiento: a la conservación necesaria de la relación de movimiento y reposo de las partes que lo conforman. (ver fig. 8).

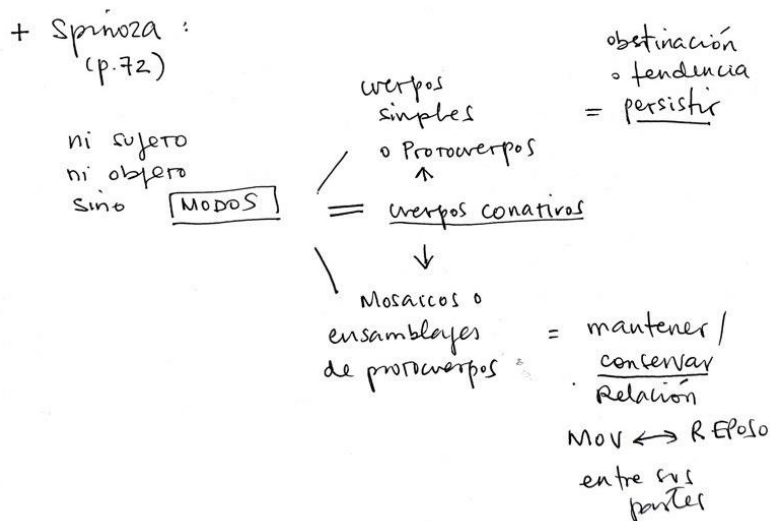


Figura 8. Esquema sintético sobre cuerpos conativos de Spinoza. Extraído de anotaciones de bitácora desarrollada en el marco de la investigación (febrero 2022 – enero 2023).

En este concepto de mosaico o ensamblaje subsiste la idea de que los cuerpos son circunstanciales. Su origen no es accidental, sino más bien, hay determinadas circunstancias afectivas que permiten su conservación. Si aquellas cambian, alguna de sus partes podrá modificarse y, con ella, su totalidad. En este sentido, los cuerpos dejan de ser vistos desde su función para dar lugar a las formas de devenir en un ecosistema. “Nada sabemos de un cuerpo mientras no sepamos lo que puede, es decir, cuáles son sus afectos, cómo pueden o no componerse con otros afectos, con los afectos de otro cuerpo, ya sea para destruirlo o ser destruido por él, ya sea para intercambiar con él acciones y pasiones, ya sea para componer con él un cuerpo más potente”<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> BENETT, Jane. *Materia vibrante*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2022. p.34.

<sup>22</sup> DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas*. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-Textos editorial, 1994. op. cit., p.261

## 4.

### Conclusiones

#### >> cuestión del lugar

la playa es un espacio de indefinición, un lugar donde el lenguaje se desplaza y se enfrenta a su horizonte de sucesos, a lo estrictamente sensorial. Es el borde de lo observable a lo experienciable. Es, por tanto, el laboratorio propicio para estudiar el cuerpo.

#### >> cuestión del cuerpo

en ella, hay una situación de despliegue y ocupación en el que se rompe la capacidad de construir un cuerpo subordinado. Este cuerpo se erige bajo los ejes de lo desarticulado, lo disociado, lo mutable, lo erótico, lo íntimo. Desde el centro de su concepción ve difuminado sus bordes: no está claro qué es arena y qué es la piel, y por ende, hay una situación de liminalidad entre cuerpo y territorio. El cuerpo poroso es una interfaz de vibraciones, es un cuerpo medial. El lenguaje es incapaz de medir.

La investigación que conduzco está basada en el testeo permanente de mi posición como sujeto, con el objetivo de diluir estas definiciones. En un espacio donde podríamos pensar ingenuamente que las reglas son las del juego, es finalmente un espacio salvaje, no domesticado: desde Sorolla y sus retratos hasta la atrocidad. Desde el cuerpo se da espacio a la cuestión política.

#### >> cuestión política

El poder político de la playa, en tanto que playa, radica en la pausa en los sistemas de contrato social. Es un lugar donde los cuerpos subsisten en todas sus formas, ampliando sus márgenes: desde los veraneantes de los centros y metrópolis, el del comercio informal, y el cuerpo desnudo hasta cuerpos de ballenas que varan. Esa colisión es una posibilidad que deviene de una amplitud de los márgenes, propios del lugar, la que a su vez implica una imposibilidad de medición de lo que puede suceder. La intensidad de lo posible es incapaz de medirse.

#### == cuestión medial

Como investigadora, por medio de las artes mediales, la manera de enfrentarme a la playa es proponiendo un cuerpo del presente; un cuerpo que se asume sin modificaciones o adiciones; un cuerpo que sensa, que mide y calibra, teniendo plena conciencia de eso: mis sensores son hápticos, auditivos, visuales, y corresponden a una organización de sistemas que entrarían a una relación con un territorio liminar.

El cuerpo, entendiéndose como un complejo sistema integrado de sensores que intensifican la percepción, hace un barrido a la planilla, escanea el territorio por medio de las vibraciones. La vibración es el medio que abre un campo de afectaciones, que permite preguntarse cuál es el



cuerpo que se construye. Este es un medio de contingencia: la masa informe sin cuerpo. El intersticio es entonces el ecosistema donde se estabiliza y connota, pero siempre contingente.

### **== cuestión de práctica**

La metodología de investigación que propuse busca alejarse de las relaciones semióticas y muchas veces automáticas que se establecen con los objetos, los materiales, el cuerpo y el entorno, y en esto reconoce un aspecto tautológico en su aplicación: la búsqueda por escindir las formas o métodos cognitivos es una tarea imposible, pues el lenguaje es inherente en la construcción y comprensión del mundo, en el desarrollo social del individuo y en la tradición cognitiva. La única salida a esta tautología es considerar la acción desde la multiplicidad de la experiencia y formas de abordaje: escrituras abiertamente subjetivas y poéticas; otras bajo lógicas de archivo, o conformación de nomenclaturas, proponer acciones que operen desde la apertura de lo medible, del cuerpo y el lugar.

La intimidad, la cercanía, las relaciones afectivas son todos ejercicios poéticos y subjetivos, porosos y friccionantes. Son acciones de variadas intensidades, que a través del tacto y la mecánica del cuerpo intentan comprender aquello adyacente, lo próximo que interfiere.

## 5.

### Anexo: registro y edición

El registro de las acciones las hice a través de video y sonido. Buscando resaltar las fricciones entre mi cuerpo y la arena, me centré en las zonas del cuerpo que mantienen la mayor tensión muscular en cada acción. Por tanto, evité recurrir al punto fijo o planos generales, especialmente en cámara.



Figuras 11, 12 y 13. Registro de grabaciones con cámara para acción II.

Para esto, usé una cámara GoPro fijada al cuerpo (frente, tobillos, piernas, brazos), lo que hace que la imagen, además de tener proximidad a la arena, sea inestable, pues la línea de horizonte cambia constantemente por la naturaleza del movimiento. En el caso de la acción de empujar, enterré la cámara en la arena (ver fig. 11 y 12), para grabar el movimiento fuera de mi cuerpo. La imagen de la GoPro tiene una buena resolución (1920 x 1080 px), pero pierde nitidez cuando se cubre con carcasa para protegerla de la arena. Esta película arenosa que se deposita en el lente, más que ser un problema representa una ventaja aportando una perspectiva subjetiva a la imagen.

Siempre hay una segunda cámara que registra la acción. En este caso la imagen es 4K, con una resolución de 3840 x 2160 px. Esto me permite tener un contrapunto visual en la edición del video o incluso entre dos acciones, al momento de exhibirlas. Una instrucción dada al camarógrafo fue grabar desde cerca el movimiento y no planos generales. Hacerlo en 4K me permite registrar con un encuadre más amplio con la posibilidad de reencuadrar sin perder resolución. La alta definición en este caso la utilizo para potenciar texturas incluso con reencuadres de hasta un 25%.

Otra de las razones por las cuales evité grabar con planos generales es que desde el momento en que ingresa la profundidad de campo, especialmente si hay mar, aparece la idea de paisaje, y con eso, la acción, el cuerpo y los materiales, es decir todo aquello en lo que se centra la acción, pasa a segundo plano.



Figuras 14, 15 y 16. Registro de grabaciones con microfonía para acciones II y IV.

El registro del sonido lo realicé con microfonía que captara el sonido del mar y el viento sin saturar, pero que a la vez capte levemente el paso de transeúntes o gaviotas. Para esto hice

grabaciones sincronizadas usando una paleta de micrófonos que me permita escoger según lo requiera; desde micrófonos dinámicos, pasando por micrófonos directos de cámara, teléfono y activos. No busqué la alta definición sino más bien texturas que reflejan la relación “cuerpo-arena”.

Dado que el viento es fuerte, especialmente en la costa del litoral central, hice estos registros con los micrófonos unidireccionales de la cápsula X/Y de una grabadora Zoom H5, la que se encontraba semienterrada en la arena, aprovechando la turbulencia superficial que esta genera (ver fig. 15).

Para los registros que se enfocan en la fricción entre superficies y piel, usé dos micrófonos lavalier Boya BY-M2D. Este modelo une los dos micrófonos hacia una salida Jack que se conecta a la cápsula de la grabadora Zoom, generando un archivo estéreo. Los micrófonos los adherí a mis brazos, piernas o pecho (ver fig 16). Si bien son micrófonos omnidireccionales, busqué la forma de dirigirlos al sector que deseo que graben, sujetándolos con amarras o *masking tapes*. Monitoreo constantemente la grabación con audífonos, especialmente para evitar el golpeteo y saturación que provoca el viento.

Para captar las vibraciones en la arena usé piezos eléctricos, los que enterré cerca de donde realicé las acciones.

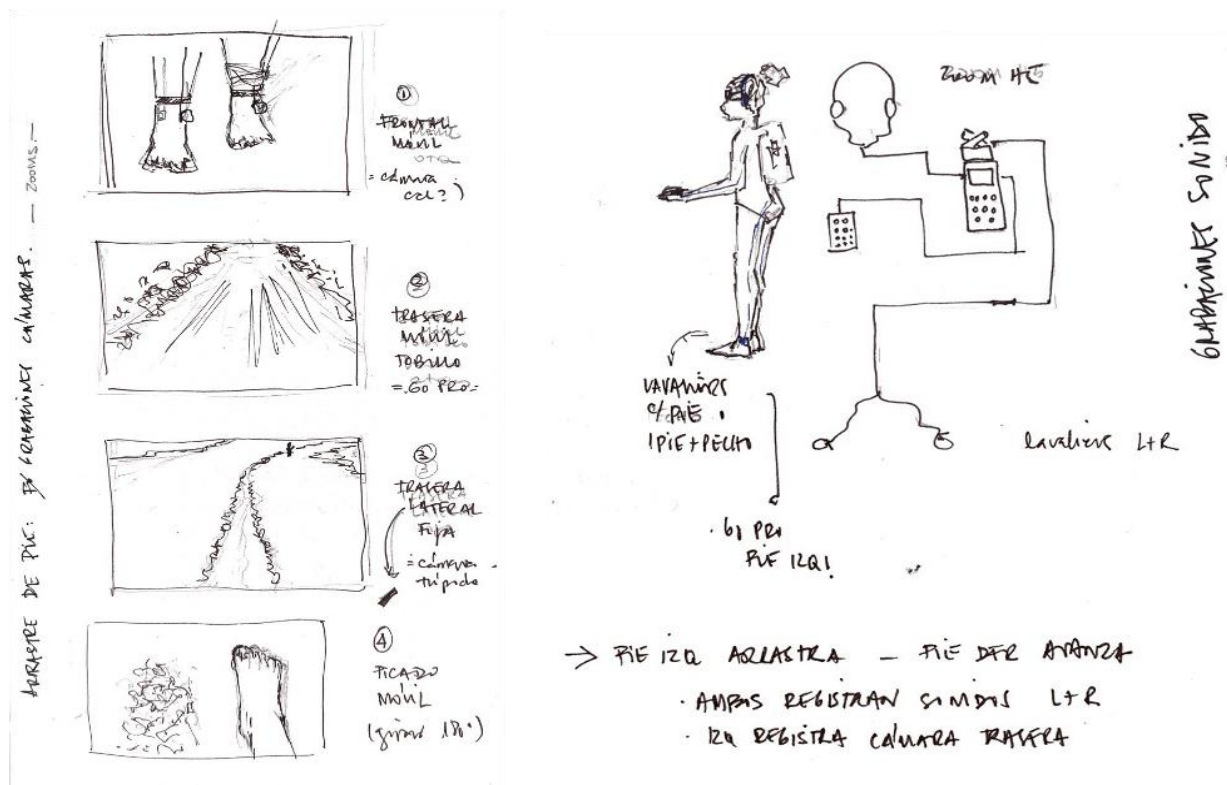
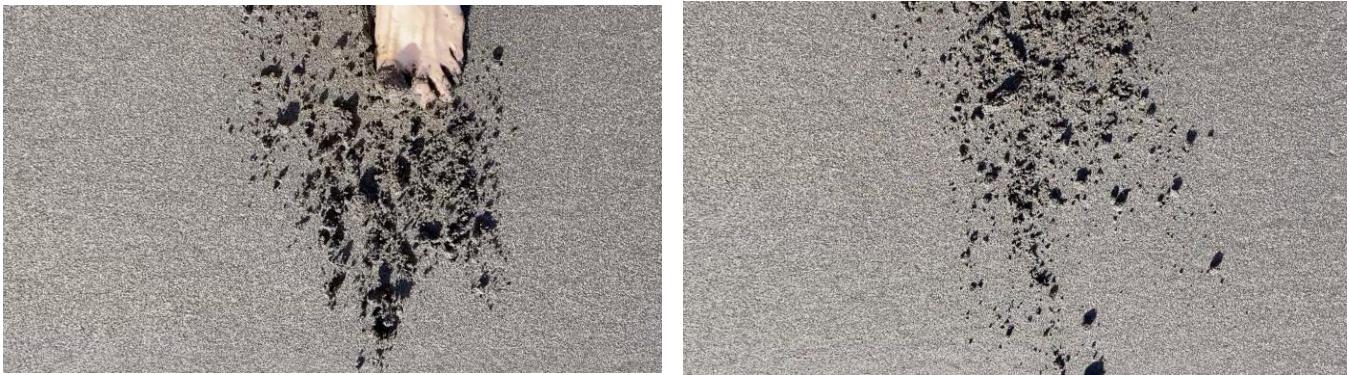


Figura 17. Diseño de grabación de imagen y sonido de acción I. Extraído de anotaciones de bitácora desarrollada en el marco de la investigación (febrero 2022 - enero 2023).

Los formas de registros fueron pensados específicamente para cada acción y luego modificados según los resultados de las pruebas; como por ejemplo, en la acción de arrastrar el pie diseñé la grabación de cuatro cámaras: una frontal en movimiento, otra trasera adherida al pie, una fija en trípode y una en picado en movimiento (ver fig. 17). Tras algunas pruebas y su posterior edición, solo utilicé la cámara número 4, pues mi cuerpo solo aparece cuando el pie arrastrado se acerca al otro, como se muestra en las figuras 18 y 19. El ingreso y salida del cuerpo en relación al sonido permite un equilibrio entre ambos, en relación a la acción.



Figuras 18 y 19. Capturas de registro de video de la acción I.

Me parece importante que en el registro de video se prioricen las materialidades de mi cuerpo, de la arena, etc. y que luego, en la edición se dirija la escucha y la mirada hacia las porosidades. Una referencia de registro es el video de la obra *Sun tunnels*<sup>23</sup> (1973-76). Nancy Holt se enfoca en las materialidades en movimiento haciendo *close-ups* (ver fig. 20 - 22), y en las acciones que lo gatillan. Tierras siendo empujadas por una maquinaria que nunca aparece completamente, o que luego de empujar el material, desaparece, concentrándose la cámara en la inercia de la caída del material. Cada acción es una seguidilla de materialidades en movimiento.

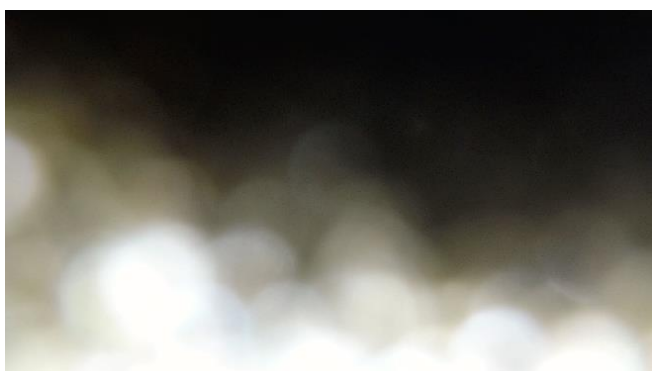


Figuras 20, 21 y 22. Nancy Holt - *Sun tunnels* (1973-76).

---

<sup>23</sup> [The Film-Makers' Cooperative]. (24 de julio de 2019) *Sun Tunnels* by Nancy Holt. [Video]. YouTube.: <https://www.youtube.com/watch?v=LSS1tbaLfw8&t=160s>

En mi caso, los registros que realicé dejaron gran parte de mi cuerpo fuera de cámara, al igual que el horizonte del paisaje (ver fig. 23 - 28). Este encuadre amplifica las acciones en tanto que no aparecen ni el cuerpo ni el paisaje completo, y se intensifica la idea de gránulos en movimiento. La edición transita entre cámaras fijas y otras en movimiento, a veces vertiginosos, pero siempre está presente una suerte de atonalidad o monotonía desde la repetición de aquello que sucede.



Figuras 23, 24, 25, 26, 27 y 28. Capturas de registro de imagen de las acciones

## Edición

La edición final es secuencial, es decir, se presenta una acción tras otra, separadas con intervalos de cinco segundos, en los que muchas veces el sonido sigue presente, anticipándose a la imagen o continuando sin ésta. En la edición reordené las acciones para crear un guion que articulara las distintas cámaras y sonidos, su presencia o ausencia, su continuidad, el tiempo de acción, y sus relaciones mediales.



Figura 29. Captura de video de edición final de "Intermareal". Ver video en YouTube<sup>24</sup>

Comienza la secuencia con la denominada acción I, puesto que es un plano cenital que tiene un movimiento bastante estable y con temporalidad relativamente lenta. Es el primer encuentro de la acción: un pie que se asoma, un golpe de arena que se proyecta. Luego salto a la acción III, en la que ruedo por las dunas, con un breve plano general en donde aparece mi cuerpo completo intentando subir la duna, el que apenas contextualiza el movimiento subjetivo de la siguiente cámara -grabada con GoPro. Esta cámara además de tener tiempos de movimiento diversos entre subida y bajada, cambia su línea de horizonte en 360°. Tras estas dos acciones que no suman más de 2 minutos, se muestran 4 minutos de la acción VI de girar en un pie, la que es monótona, estable, y en cuya presentación se percibe la extensión de las duraciones como un mecanismo; lo

---

<sup>24</sup> Fábrega, Fernanda [ferfabregar]. (marzo de 2023). *Intermareal*. [Video]. YouTube: <https://www.youtube.com/@ferfabrega/videos>

mismo respecto de la siguiente, en la que estrujar arena en la orilla es un ejercicio constante de repetición, pues la operación es lo que interesa, más allá de lo que se pueda construir.

Las últimas tres acciones implican una intensidad mayor:estrellar la arena va generando en el plano y en el sonido una fricción. Luego, la acción de empujar arena se divide entre una cámara que va a negro y a blanco, rápidamente, para luego mostrar desde un plano cenital la acción desde una mezcla de cuerpo y arena en desplazamiento. Por último, termina con la acción de pisar el borde de la duna, donde se puede ver la búsqueda de equilibrio.

En la edición, los cambios de cámara y micrófonos crean cambios en las relaciones mediales de los aparatos que se han utilizado como registro: pasan de un registro que presenta una acción a un objeto que media también la realización de éstos. El micrófono se golpea, el piezo eléctrico se fricciona, y el medio, se hace evidente; la cámara también se cubre de arena, se va a negro, y vuelve a despejarse; o bien el grano de la arena no es posible de captar con gran definición en mi movimiento.

## >> **Formatos de grabación**

Go Pro

Resolution 1080p/60s (1920x1080px)

Aspect ratio 16:9

Format Mp4

Lente (sin gran angular)

iPhone

Resolution 2160p/60s (3840x2160px)

Aspect ratio 16:9

Format Mp4

Lente (sin gran angular)

Zoom H5

44,1 kHz / 16 bit

Format wav

Micrófonos unidireccionales estéreo (zoom H5)

Micrófono omnidireccional - Lavalier Boya BY-M2D: estéreo

Piezo eléctrico: mono



## 6.

### Anexo: montaje

El montaje del trabajo consistió en una proyección del video y la amplificación del sonido en dos parlantes estéreo situados a distancia, en la Sala Juan Egenau en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Esta es una sala rectangular de aproximadamente 15 x 7,5 m, con un ingreso frontal de vidrio. Frente a este se encuentra un panel de tabiquería que bifurca el ingreso a la sala (ver Fig. 30). Un poco más adelante de cada entrada situé los parlantes. En la pared del fondo de la sala proyecté la imagen del video en una proporción 16:9 en el centro del muro.

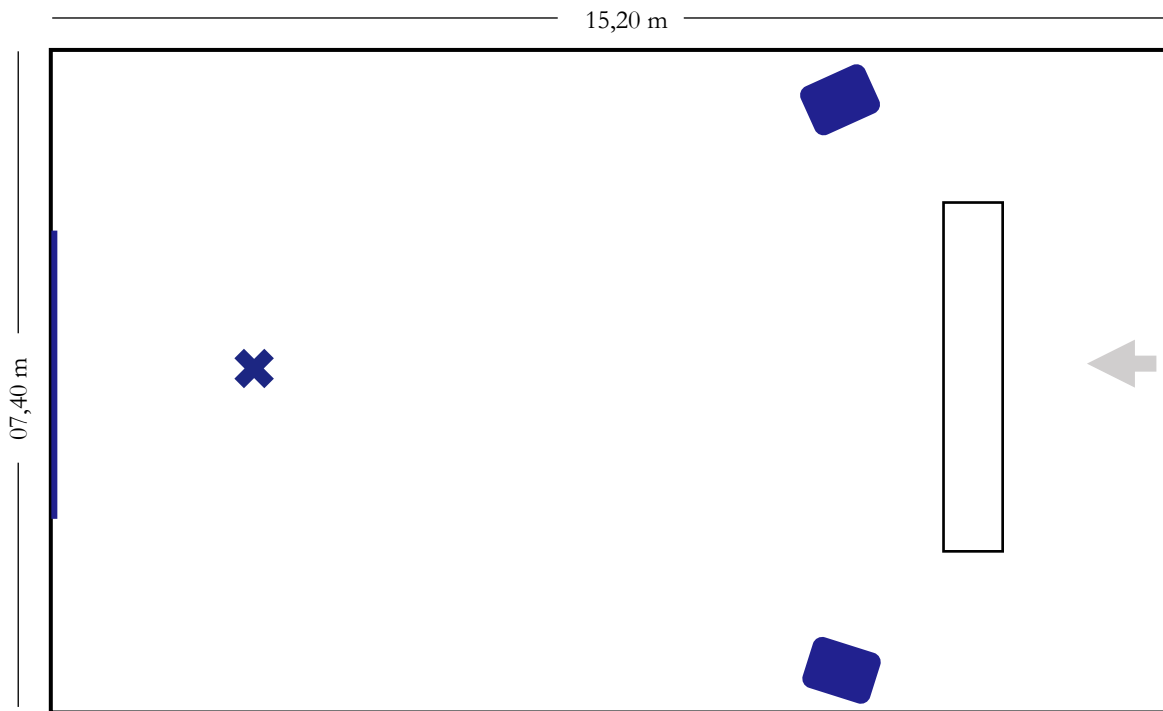


Figura 30. Plano de la Sala Juan Egenau con la distribución del montaje de la obra "Intermareal"

El proyector EPSON PowerLite Pro G7100, se ubicó invertidamente en la parrilla de luces, aproximadamente a 6 metros de distancia (marcado con una X en la Fig. 30). Desde la salida HDMI, se conecta a 15 metros una Raspberri Pi 4, la que reproducía de forma automática y en loop la secuencia audiovisual. Desde la salida de audio de la Raspberri Pi 4, se conectan dos cajas activas (dBox) a través de un cable mini plug estéreo 3,5 mm a dos plug de 6,3 mm. Cada una de ellas se conecta por medio de cable XLR a uno de los parlantes ubicados en la entrada de la sala. Para una comprensión general ver Figuras 31 y 32.

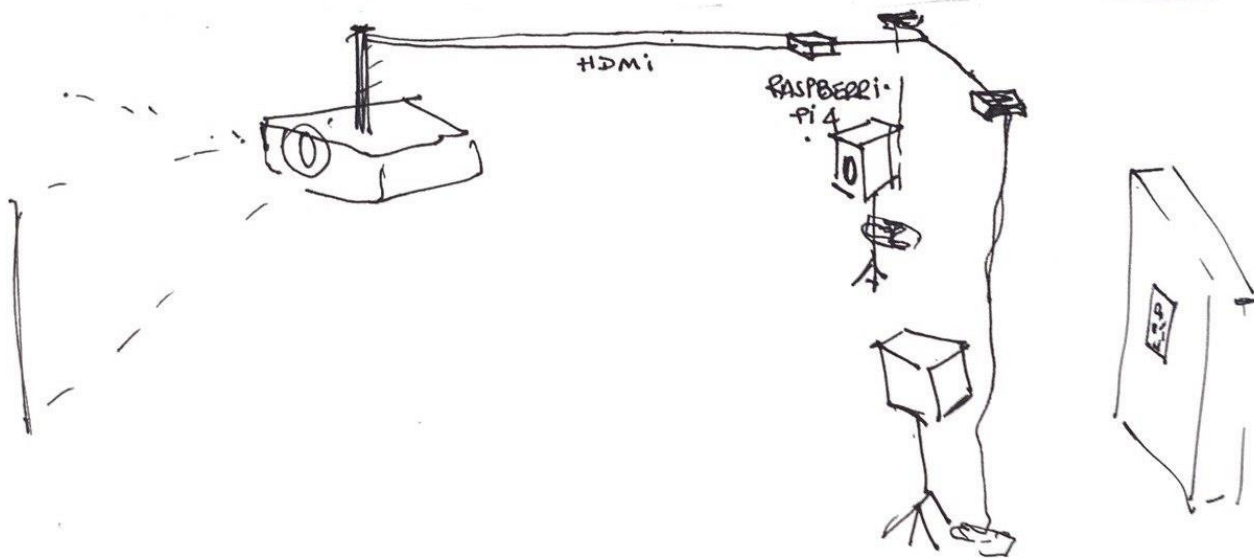


Figura 31. Dibujo de bitácora con las conexiones entre distribución del montaje de la obra "Intermareal"

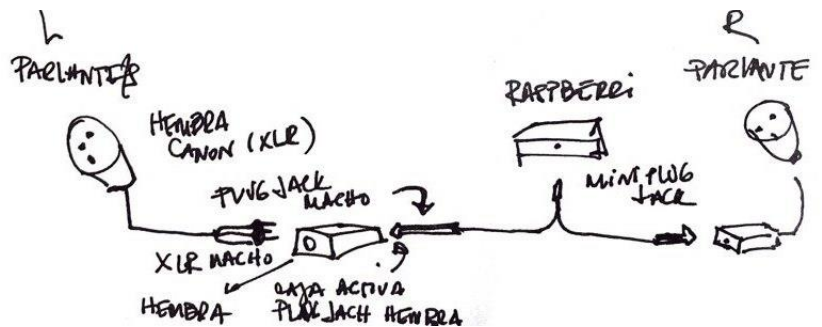
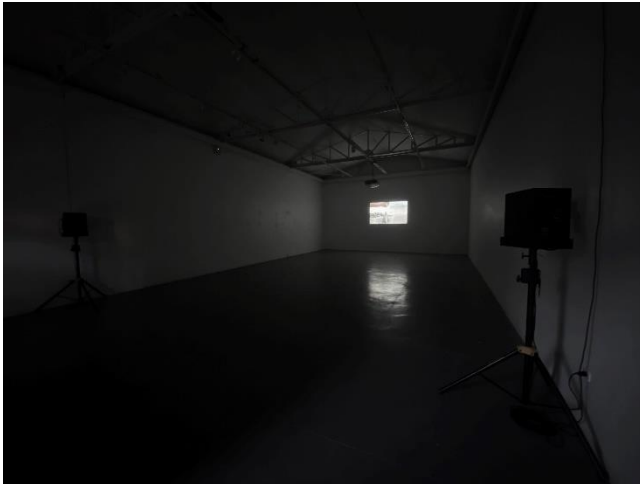


Figura 32. Detalle de las conexiones entre Raspberri Pi 4 y parlantes.

La distancia de los parlantes y la proyección se puede observar en las figuras 33 y 34. En la primera, se observa que al fondo de la sala está la imagen de la proyección centrada en el muro. Su altura corresponde a la tercera parte de la altura de éste. En la segunda fotografía, tomada desde el fondo de la sala, se observa la distribución de los parlantes y parte del ingreso de la sala, cuyos vidrios han sido cubiertos con cartón negro para bloquear la luz exterior.



Figuras 33 y 34. Montaje de la obra "Intermareal. Sala Juan Egenau, 2023.

La distancia entre la imagen proyectada y la fuente del sonido, tiene como objetivo crear una tensión entre ambos. En la medida en que me acerco a la imagen y veo detalles, me alejo de la fuente del sonido y sus particularidades. El sonido se vuelve reverberante. Si hago el ejercicio inverso, el sonido gana detalle y la imagen se ve tensionada por las variaciones de luz y reflejo de la sala.



Figuras 35-36. Detalle de espectadores durante el montaje de la obra "Intermareal. Sala Juan Egenau, 2023.

Elegí proyectar pues me interesa que la imagen (y el objeto-imagen) desaparezca del muro cuando se fuese a negro, y con esto, que el sonido tuviese protagonismo, tornando su presencia

envolvente. Esto sucede no solo en los intervalos visuales entre acción, sino también en algunas acciones donde la cámara gira y rota, o se hunde y se descubre.

La sala se oscurece cuando la imagen desaparece, y el sonido se vuelve intensidad. Esto apunta también a modificar la situación corporal del espectador a través de los sentidos: el espacio de la sala se modifica en la medida en que se oscurece, o aparece la imagen (ver video del montaje en <https://youtu.be/Sihagq-z740>).

Esta experiencia de fricciones y reverberaciones la relaciono con la experiencia de accionar en la playa: la intimidad visual de la arena versus el sonido reverberante del mar y el viento, y la fricción del cuerpo con la arena. La modulación del entorno, la intensidad por ritmo, también son fenómenos de interferencia y modulación.

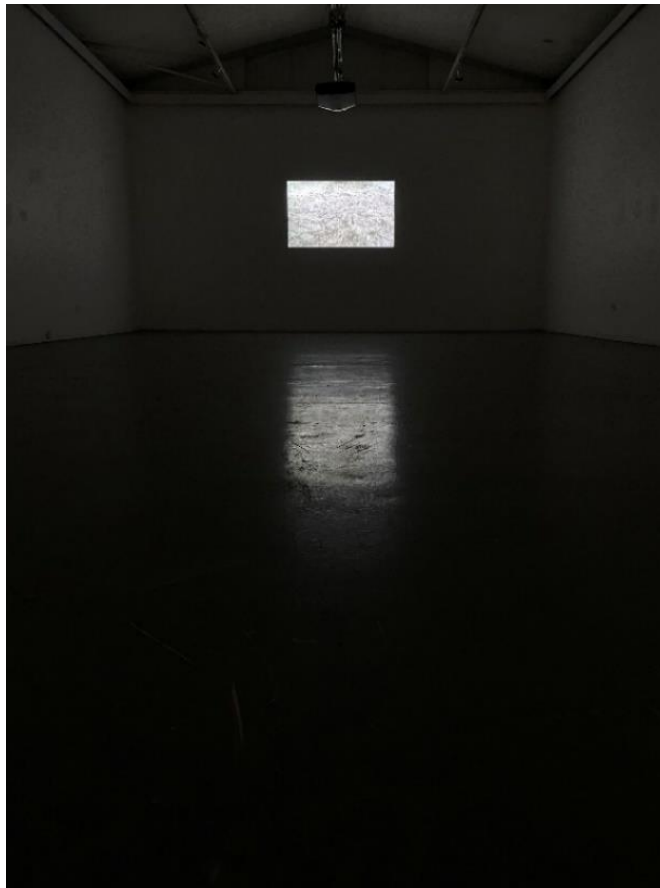


Figura 37. Montaje de la obra "Intermareal. Sala Juan Egenau, 2023<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Ver video en <https://youtu.be/Sihagq-z740>

7.

## Anexo: filiaciones e inscripciones

### Eje 1\_ medida y continuidad

Richard Serra - *Hand Catching Lead* (1968)



Figuras 38 y 39. Richard Serra - *Hand Catching Lead* (1968). Captura de video<sup>26</sup>.

Su obra *Hand Catching Lead* (1968) es el registro audiovisual de una acción en la que el autor intenta atrapar láminas de plomo que caen, con su mano derecha, la que abre y cierra. Cuando atrapa una de ellas, sin embargo, la suelta. En ese gesto repetitivo, indica que la acción es más relevante que el presunto objetivo. La finalidad termina siendo una abstracción más asociada a la probabilidad o coincidencia de dos cuerpos que accionan paralelamente.

---

<sup>26</sup> [Timestereo]. (21 de abril de 2007) *Richard Serra hand catching lead*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NBSuQLVpK4>

## Rebecca Horn - *Berlin Exercise* (1974)



Figuras 40 y 41. Rebecca Horn - *Berlin Exercise* (1974). Capturas de video<sup>27</sup>.

La artista crea extensiones (prótesis) que cubren la distancia entre sus dedos y las paredes de la sala. Camina de un lado a otro una y otra vez, arrastrándolas por las murallas, por lo que suena suavemente la fricción de ambos materiales. Mi vinculación con este ejercicio tiene que ver con la extensión del cuerpo, el señalamiento de los intersticios y la métrica bajo un eje de experimentación sobre el cuerpo y aquello con lo que se pone en relación. Por último, la aparición de la fricción -de las prótesis contra los muros- como señalamiento: de un intersticio, de una posibilidad.

---

<sup>27</sup> [artclassicnews]. (27 de marzo de 2009) *Rebecca Horn, Berlin, 1974*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=O0uNnmAudmk>

**Francis Alÿs - *Paradox of praxis 1 (sometimes doing something leads to nothing)* (1997)**



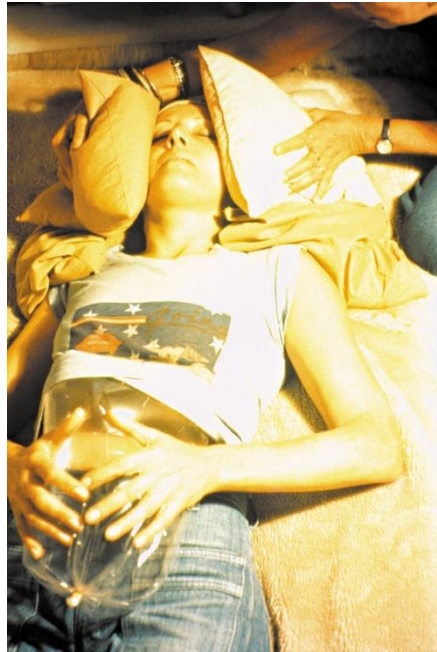
Figuras 42 a 47. Francis Alÿs - *Paradox of praxis 1 (sometimes doing something leads to nothing)* (1970). Captura de video<sup>28</sup>

El artista graba el traslado de un hielo rectangular de grandes dimensiones por las calles del centro de la Ciudad de México. Es el artista quien por alrededor de 9 horas arrastra y empuja el hielo, hasta que se derrite completamente. Aparecen en esta obra varias ideas interesantes, como por ejemplo, la continuidad bajo distintas perspectivas: por acción progresiva (avance) vs regresiva (derretimiento del hielo), por repetición (acción de empujar); su experimentación con fenómenos físicos (fuerza-desplazamiento) y él como agente modulador o administrador de esa fuerza; por último, la noción del sinsentido desde la idea de lo utilitario, o bien la desproporción del esfuerzo versus el resultado.

<sup>28</sup> Alÿs, F. (2017). *Extracto Necia* [Video]. En <https://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>

## Eje 2\_ política de cuerpo y playa

### Lygia Clark - Objetos relacionales<sup>29</sup> (1976 - 1982)



Figuras 48 y 49. Lygia Clark - Objetos relacionales<sup>30</sup>

Lygia Clark inscribe sus “objetos relacionales” en una práctica terapéutica, y por tanto, se opuso a relacionarlos con la performance o arte corporal. El mayor registro de su obra en esta fase son textos escritos por ella, en los que deja instrucciones sobre como conducir las acciones: distribuir los objetos y pesos sobre los cuerpos de los pacientes, o hacer rodar algunos; y como construir los objetos que se utilizan en ellas: objetos de distintos pesos y densidades, aromas y texturas; cojines pesados, bolsas de plástico llenas de aire, agua o arena, bolsas de malla con piedras en su interior, etc. Mi afiliación con Lygia Clark las declaro bajo dos perspectivas: el cuerpo que mide y calibra es un cuerpo vibrátil, un cuerpo que atento, es capaz de modular su percepción en tanto que se constituye con los elementos que están en relación con él. Por otra parte, incorpora ella también una política del cuerpo que radica en su dimensión psicosocial, reclamando poder de volverse contingente e insubordinado.

<sup>29</sup> Serie de objetos propuestos por Lygia Clark, enmarcados dentro de prácticas terapéuticas que llamó “Estruturação do Self (La estructuración del yo, 1979–88).

<sup>30</sup> Lygia Clark, *Self-Structuring - Relational Objects*, 1977. Documentation of performance. The world of Lygia Clark, Rio de Janeiro.



## Constanza Alarcón Tennen - *Háptica* (2020-2021)



Figuras 50 y 51. Constanza Alarcón Tennen - *Háptica*<sup>31</sup>

Esta serie de obras de la artista compuesta por fotografías de performances o gestos, dibujos y pequeños escenarios aborda el tacto como una manifestación relacional del cuerpo y la piel, desde la intimidad física. El peso, la caída, la tensión entre distintas escalas son todas ideas sobre la potencia de “crear un lenguaje a través del tacto”<sup>32</sup>.

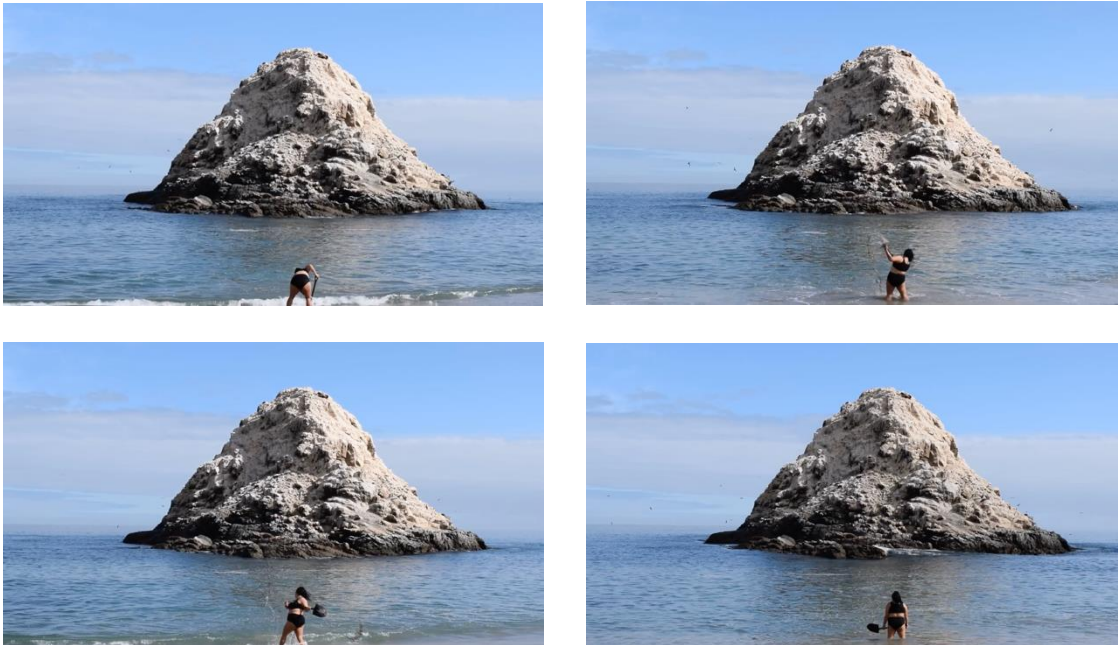
Tanto en mis trabajos anteriores como en “Intermareal”, el tacto y la háptica son conceptos fundamentales, pues todo aquello adyacente a mi cuerpo -los materiales, el entorno- y las acciones mismas son comprendidas mediante el uso del propio cuerpo. Las acciones entendidas como continuidades que permiten sostener relaciones, modularlas e incorporarlas. Asimismo, las relaciones con los objetos encontrados se establecen mediante fenómenos como la inercia y el peso. Existe también en estas acciones un sentido de agencia compartida: aquello que tiende en el comportamiento de las cosas, es también la tendencia de la artista.

---

<sup>31</sup> Constanza Alarcón Tennen. *Háptica*, 2021-2022. Documentación de la autora: <https://www.alarcon-tennen.com/work#/haptica/>

<sup>32</sup> Texto descriptivo de la autora en su sitio web: <https://www.alarcon-tennen.com/work#/haptica/>

## Juana Guerrero - *Necia* (2016)



Figuras 52 a 55. Juana Guerrero – *Necia* (2016). Performance realizada en Playa Blanca, Pisagua. Video-performance, duración 4'30", 3 canales de video (extracto).<sup>33</sup>

La obra es una video-performance de la artista Juana Guerrero, en el que se le muestra cavando en la orilla de Playa Blanca, continua a Pisagua. Allí se llevó a cabo la operación “Retiro de Televisores”, la que tuvo como objetivo la remoción de tumbas clandestinas y el posterior arrojamiento de cuerpos al mar. La artista cava insistentemente, mientras el mar vuelve a tapar cualquier resquicio de avance. Su obra sugiere por medio de la repetición una acción de rescate, semejante a la de los familiares de detenidos desaparecidos que buscan rastros. Este es, sin embargo, un rescate utópico e infructuoso, el que señala más bien el dolor y la insistencia en el cuerpo como consigna política.

El cuerpo político de Juana Guerrero es diferente al mío. El suyo es un cuerpo dispuesto, enfrentado a la búsqueda de una verdad; de otro cuerpo desaparecido. Su acción es, además de insistente y poética, situada en el contexto histórico. El cuerpo político que propongo yo, es un cuerpo que busca situarse desde el ejercicio de su sensibilidad, de su capacidad afectiva. Pero hay algo en común. La insistencia como una forma de quiebre, de intensidad, de reafirmación o desintegración de lo acontecido anteriormente. La playa, además, como un lugar fronterizo de los códigos sociales, de la subordinación.

---

<sup>33</sup> Guerrero, J. (2017). *Extracto Necia* [Video].Vimeo.  
[https://vimeo.com/181862982?embedded=true&source=vimeo\\_logo&owner=30387165](https://vimeo.com/181862982?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=30387165)

**Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė and Lina Lapelytė – *Sun & Sea* (2019)**



Figuras 56. Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė and Lina Lapelytė – *Sun & Sea*. Bienal de Venecia, 2019<sup>34</sup>

Esta Ópera-performance la tomo como referencia pues su tema central es la playa, pero es una distinta a la mía. Esta es una playa domada, ocupada por veraniantes que realizan un sinfín de actividades de entretenimiento: leen libros, juegan paletas, conversan, hacen picnic sobre sus toallas. Sin embargo, pareciera que el tiempo no pasa. El sonido es una música extraña, similar al canto mitológico de las sirenas, atemporal. Se acompaña de un suave oleaje, y el tiempo parece extenderse como un ensueño. Es una forma de ocupación lejana, cenital. Los bañadores son brillantes, la paleta de colores homogénea. Es un escenario de relajación, sopor y aburrimiento. No hay estremecimientos, ni un fuerte oleaje; no hay deslímites sociales; su ocupación es muy cercana a la de un parque. En esta playa, las arenas no son removidas y tampoco el cuerpo.

<sup>34</sup> Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė and Lina Lapelytė – *Sun & Sea*. Bienal de Venecia, 2019. En <https://sunandsea.lt/en>.

## 8.

### Anexo: trabajos anteriores

Durante los estudios del Magíster de Artes Mediales me interesó abordar la idea del medio a partir de la interacción corporal con el entorno, especialmente desde la exploración con materiales, acciones, el tacto y el sonido. Comencé a trabajar con la *chusca*, un material sedimentario que se encuentra en la primera capa de la superficie del desierto, en el norte de Chile. La chusca es un material liviano, un polvo muy fino, extremadamente moldeable y volátil que se adhiere fácilmente a las superficies. Es comúnmente visible en grandes cantidades acumuladas en exoficinas salitreras, por ser espacios abandonados, semiprotegidos del exterior. Sin embargo, se esparce por todo el territorio nortino.



Figuras 57. Detalle de chusca. Imagen de la autora.

Al trabajar con este material, su referencia geográfica le dotaba automáticamente de referencias históricas y políticas asociadas al entorno, a pesar de no tener relación de origen alguna con la

extracción minera o del salitre. Como una barrera semiótica, caía sobre este tanto el peso histórico de la industria como mi historia personal y biográfica.

Me he preguntado bastante por esta relación indivisible de los materiales con un relato histórico. El lenguaje es, sin duda, una forma de mediar con el entorno de manera colectiva. Nombramos, designamos, traducimos experiencias. Sin embargo, no es la única forma de mediación. La variedad de prácticas en la superficie de la tierra no comprende exclusivamente la actividad económica e industrial, si bien es determinante en la forma en la que esta afecta los trabajos y la forma de vivir. En este caso, la sustracción de materiales, la remoción, las acumulaciones son todas formas asociadas en este contexto a la minería. Sin embargo, formar y moldear las superficies es también un acto humano de conocimiento a través de la prueba, el juego, la exploración; una forma de crear laboratorios geográficos, de mediar con el entorno.

Frente a esto, me propuse un ejercicio de disección: buscar la separación de sus antecedentes, y centrarme en sus características materiales, sus cualidades y su comportamiento frente a ciertas condiciones o acciones, dependiendo también de los elementos que interactuaban con ella. Hice un listado de acciones posibles: esparcir, soplar, arrastrar, pisar, comprimir. A medida que las realizaba, fui registrando y anotando algunas características de este material, la forma en la que percibía su respuesta, resistencia o comportamiento frente a las acciones que aplicaba.



Figuras 58, 59, 60 y 61. Acción de compresión de chusca. Imagen de la autora.

La *chusca* es muy volátil al soplarla o palparla, se cuela entre los recovecos del cuerpo y también en los engranajes de los motores con los que intentaba removerla; al arrastrarla, se fija sobre las superficies como un pigmento; al soplarla, se levanta como “humareda” y su fina toxicidad obliga a usar mascarilla. Pero al comprimirla, la chusca deja de ser volátil y gana cuerpo (ver Fig. 58 a 61). Hice varios ejercicios aplicando fuerza con mi cuerpo, luego ayudándome de cilindros o latas de metal como artefactos de testigo (ver Fig. 62 a 65). Para cada prueba de compresión, había luego una prueba de resistencia, en la que soplabla a distintas intensidades, golpeaba con diversos materiales como elásticos o pequeñas piedras.



Figuras 62, 63, 64 y 65. Acción de compresión y desarme de la chusca. Capturas de pantalla de video producido por la autora.

En las interacciones, tanto el cuerpo de la chusca como el mío debían adaptarse a un flujo de afectaciones que me hizo pensar en el concepto de “vitalidad material” de Jane Bennett mencionado en el capítulo 3. De alguna manera, las acciones continuas, insistentes y extendidas que buscaban explorar materialmente la chusca fueron generando a lo menos un sentido de indiferenciación, en la medida en que la intimidad de esa relación vinculante a través del tacto surgía extendida temporalmente.

En la siguiente imagen se pueden ver algunas de las anotaciones en las que establecía principios para realizar diversas acciones con materiales, con el objetivo de descubrir los niveles de indiferenciación en cada relación:

## acciones

Las acciones de exploración material se proponen desde algunos modos de operación que se relacionan entre sí y que tienen como objetivo el alejamiento de la semiótica con el material para -quizás- a través de esas acciones experimentar el material sensible. Podríamos resumirlos o cobijarlos bajo el concepto de "atención".

### Insistencia

Al igual que una palabra que se repite constantemente hasta que pierde su sentido "directo" o lingüístico y se transforma en sonido, o bien en su continuidad sonora pierde su principio y fin.

Jane Bennet - "turn the figures of "life" and "matter" around and around, worrying them until they start to seem strange, in something like the way a common word when repeated can become a foreign, **nonsense sound**."

### Continuidad

Este modo de operación se vincula también con el anterior. Generar una continuidad en la acción y, especialmente en el sonido, permite "estirar" la duración del comportamiento material y poder adquirir otra perspectiva de éste.

### Estiramiento

Estirar el tiempo de ejecución responde a otra forma de modificación que busca acentuar la percepción de lo háptico, visual y sonoro. Como un acorde que se toca por minutos u horas y emerge de allí una atención en sus vibraciones o un paso que se da de forma tan lenta que en su ejecución somos capaces de notar el comportamiento muscular o poner a prueba el equilibrio.

### Afectación

Muy relacionado con la resistencia cuando objetos, materiales y cuerpos entran en interacción. Digo "entran" porque creo que siempre lo están, aunque no haya fuerza aparente. Parte del objetivo de este modo es explorar las resistencias entre los materiales y yo, y entre ellos, y ver de qué manera ese espacio en el que se encuentran puede funcionar como un puente.

### Indiferenciación

Cada puesta en relación de dos objetos o cuerpos (humanos y no humanos) tiene una capacidad concreta de indiferenciación y este se vincula con la resistencia, la que se modifica con cada cambio en el flujo de acciones.

Diseñando acciones que siguieran ese principio, fui aplicándolas con varios materiales, pisando piedras lentamente, frotando vasijas en la nieve, arrastrando coligües por la tierra o mis pies por la arena. En todas ellas el tiempo cumplía una función determinante: insistir, estirar o continuar

las acciones hasta que pierdan su sentido inicial (por ejemplo, pisar lentamente) y se alcancen otras relaciones métricas, extendidas y sonoras (relaciones de equilibrio, musculares, escucha atenta, el crujir de las piedras, etc.). En definitiva, ejercicios perceptuales entre cuerpos, bajo lógicas vibratorias.



Figuras 66 y 67. Acciones con piedras volcánicas. Capturas de pantalla de video producido por la autora.

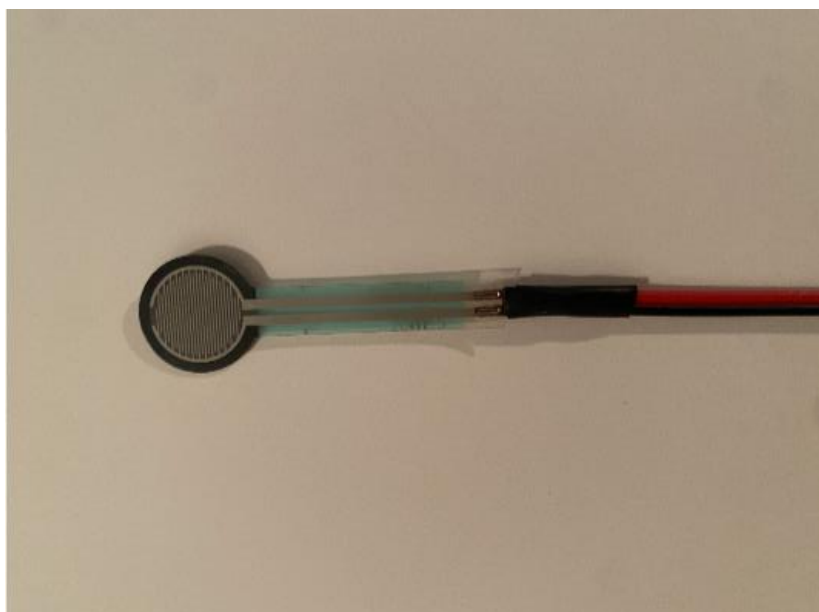
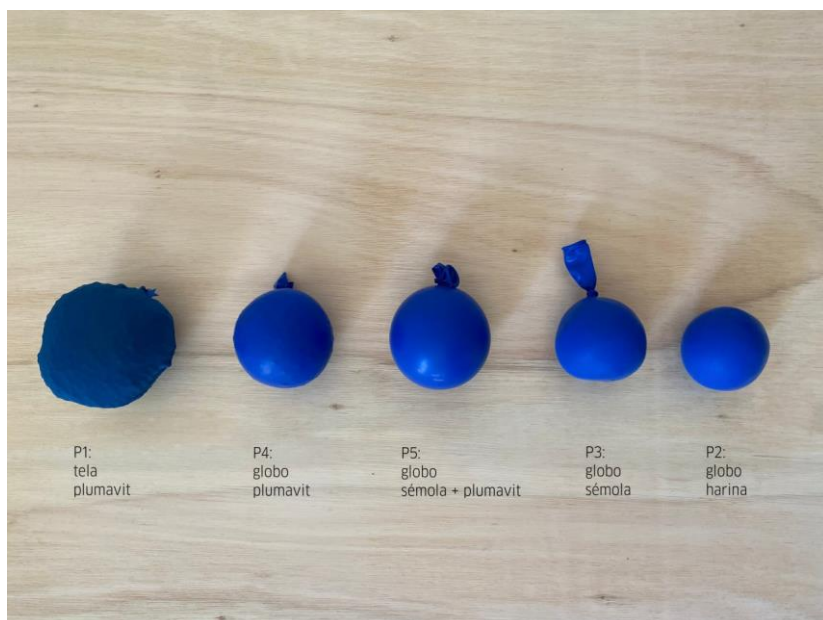
En la aplicación de estos principios, la observación del material y del propio cuerpo permitía regular las intensidades de la relación. Una vez que estas finalizaban, también sucedía un cambio en la percepción del espacio, especialmente en los sonidos. Algo que me causó gran interés con la chusca fue una especie de “insonoridad”. Cada acción que hacía, de alguna u otra manera no tenía repercusión sonora, más bien lo que sucedía era que el entorno sonoro se hacía mucho más presente debido a esto. Por el contrario, las piedras volcánicas crispaban constantemente, por lo que buscaba pisarlas de tal manera, que ese crispar fuese regulado. Moverlas, pisarlas, manipularlas dando origen a un sonido continuo con el menor de los peaks posibles. La focalización en ese sonido era tan fuerte, que al finalizar la acción, el entorno surgía como un vacío.

El sonido continuo que viene ejecutado por una acción propia está atado al tacto. La relación entre el movimiento del cuerpo que ejecuta, la vibración que provoca, la focalización que sucede es indivisible, y a su vez, modulable. Esta idea me llevó a preguntarme por el tipo de relaciones táctiles y sonoras se podían construir a través de las acciones. Pisar lo más lento que sea posible, hasta que los pies se transformen en oídos. Retrasar el tacto, ralentizarlo, regularlo para que la intensidad sea siempre la misma, o extenderlo tanto que genere una vibración dilatante. Todas ellas formas de modular las relaciones táctiles-sonoras.

Basándome en las pelotas antiestrés, desarrollé el trabajo *Modulaciones*, una serie de prototipos de globos rellenos con texturas gratas al tacto, en cuyo interior había un sensor de presión FSR. Los sensores estaban conectados a un amplificador de sonido y parlantes, de donde se escuchaba ruido blanco. Este ruido era una serie de registros del mar, cinco en total, distorsionados por algún



filtro o manipulación realizada en Max, como ralentizaciones. Al presionar un globo la distorsión desaparecía reguladamente y se podía reconocer algún sonido marítimo, aunque seguía habiendo presencia de los otros ruidos. Al presionar los cinco globos, se escuchaba todo el panorama. Los sonidos del mar eran: de un rompeolas, del encuentro con la orilla de arena, del agua de mar colándose suavemente por recovecos de rocas, del mar desde una distancia de playa, y del mar desde un bote.



Figuras 68-71. Prototipos para *Modulaciones*. Imágenes de la autora.

Había una suerte de imposibilidad de escuchar el panorama completo, pues para eso, no solo debía haber cinco manos, sino también una presión similar y constante en cada globo. De esto dependía también la textura. Si ésta era fácilmente explorable, o su contenido era adivinable, o bien el sensor era fácilmente detectable, el prototipo se transformaba rápidamente en una acción de bombeo que limpiaba y ensuciaba el sonido. Mientras que si la textura era interesante, la exploración táctil era más lenta.



Figuras 72-73. Prototipos para *Modulaciones*. Imágenes de la autora.

Si bien la serie *Modulaciones* es un prototipo, fue un paso significativo en mi investigación, pues levantó preguntas cúlmines en torno a la interrelación entre tacto y sonido. La forma de sostener esas relaciones a través de un objeto externo al cuerpo son muy distintas, pues si bien el tacto incide en el sonido, no lo *produce*, no al menos de forma directa, pues hay una interfaz externa. La operación táctil también se modifica: a diferencia de los materiales como la chusca, las piedras, la tierra o la nieve, el globo contiene una materialidad y la separa del cuerpo. Es la presión la que regula la interacción con los cuerpos, pero no existe un desborde del material.

Algo que me interesa profundamente de este trabajo, y que queda pendiente de investigar prontamente, es que, a diferencia de los trabajos anteriores, la experiencia podía ser colectiva, o al menos múltiple, y que la modulación no dependía de una sensibilidad entrenada en la percepción del propio cuerpo y del entorno. Al ser un objeto interfaz, hay una relación inmediata entre ambos sentidos.

Los trabajos descritos arman tres ejes de *Intermareal*: las exploraciones materiales, la relación táctil-sonora a partir de las acciones y sus extensiones, y el cuerpo interfaz o cuerpo medial.

## 9. Bibliografía

BENNETT, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja Negra Editora.

BENSUSAN, H. (2016). *Being up for grabs: on speculative anarchoeology*. Open Humanities press.

BERARDI, F. (2017). *Fenomenología del fin: sensibilidad y mutación conectiva*. Caja Negra Editora.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos editorial

MALAFOURIS, L. *The cognitive Basis of Material Engagement: where Brain, Body and Culture Conflate*.

VARELA, F., THOMPSON, E. Y ROSCH, E. (1997). *De cuerpo presente*. Editorial Gedisa.

son texto, cuerpo y parte

Nicolás y Cristian  
Lucas, Vicenta, Charlie y Giselle  
Verena, Rainer y María Jesús

**FORMULARIO DE AUTORIZACIÓN DE PUBLICACIÓN DE TESIS**

## 1.- Identificación de la Tesis

Nombre del alumno/a	Fernanda Fábrega Rubio		
Dirección	Carmen Covarrubias 181 dp 503, ñuñoa		
Teléfono	56984097330	E-mail	ferfabrega@gmail.com

Título de la tesis	Intermareal		
Facultad	de Artes		
Departamento	Posgrado		
Carrera	.MAGISTER DE ARTES MEDIALES		
Título al que opta	Magíster en Artes Mediales		
Profesor guía	Javier Jaimovich		
Fecha de entrega	31.08.2023		

## 2.- Autorización de publicación

A través de este documento, indico a la Dirección de Servicios de Información y Bibliotecas, mi decisión respecto a publicar en formato digital mi tesis en el sitio [www.repositorio.uchile.cl](http://www.repositorio.uchile.cl)

Autoriza su publicación (marque con una X)	
Inmediata	X
A partir de la siguiente fecha:	_____ (mes/año)
El plazo máximo de embargo será de 2 años prorrogable con la debida justificación de autor.	

Firma del alumno

## 3.- Forma de entrega de la tesis

Las tesis deben ser entregadas en CD-ROM o DVD (texto completo), o bien enviadas en formato digital si su Facultad tiene implementado un sistema de registro electrónico de tesis coordinado con el Repositorio Académico. Además, entregar este Formulario de Autorización debidamente completo y firmado a la Unidad Académica que recibirá su tesis.

señor@s:

*Junto con saludar me permito informar que la alumna María Fernanda Fabrega , ha cumplido con los requerimientos y/o observaciones con respecto de su tesis, por lo tanto está autorizada y visada por su profesor guía Javier Jaimovich, quien dio su aprobación, junto con quien suscribe para subirla al Repositorio de la Universidad de Chile (Tesis).*

*Muy atentamente,*



Mónica Bate Vidal  
Coordinadora  
Programa Magíster en Artes Mediales

Santiago, Septiembre 1 de 2023.